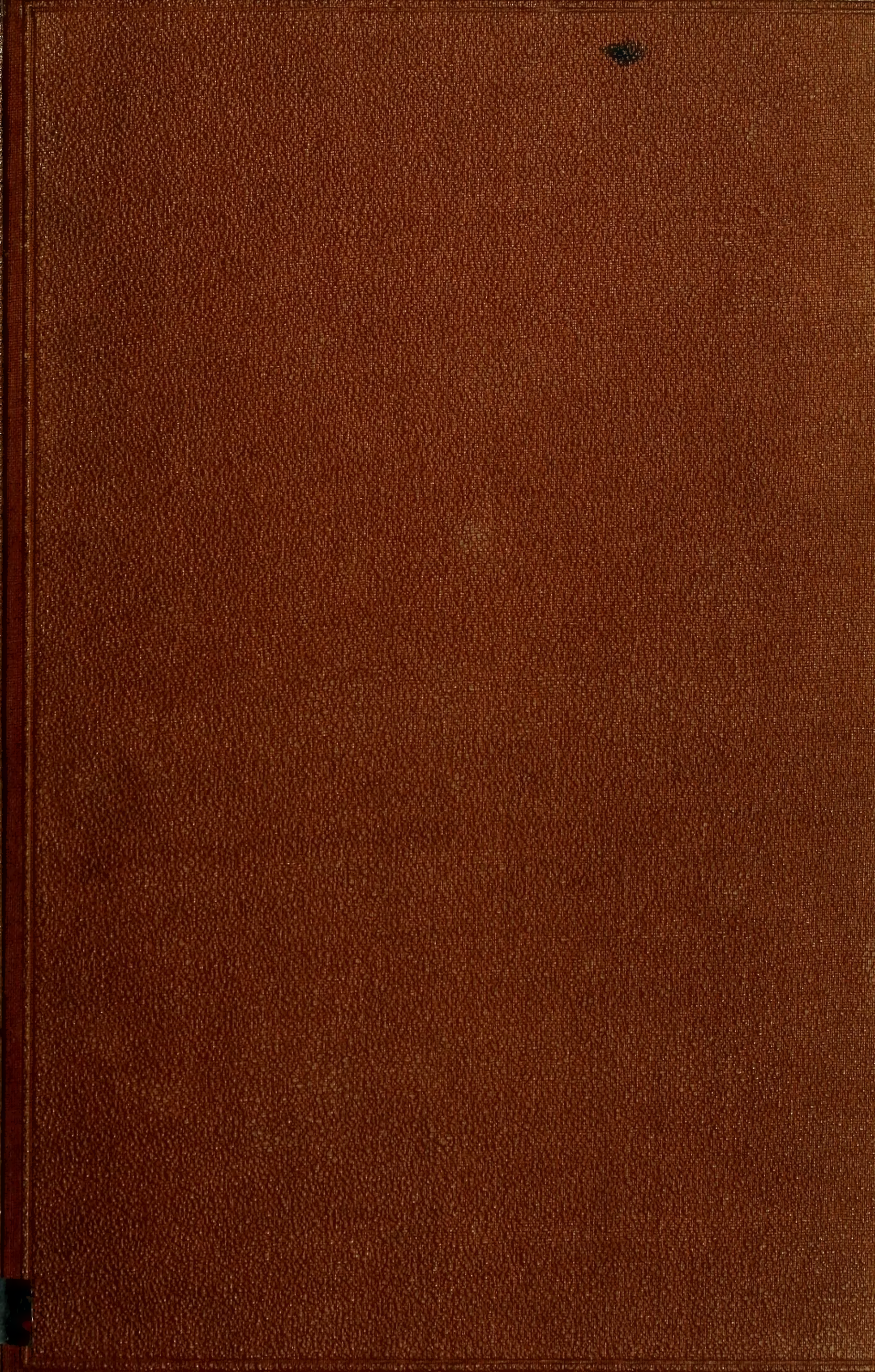
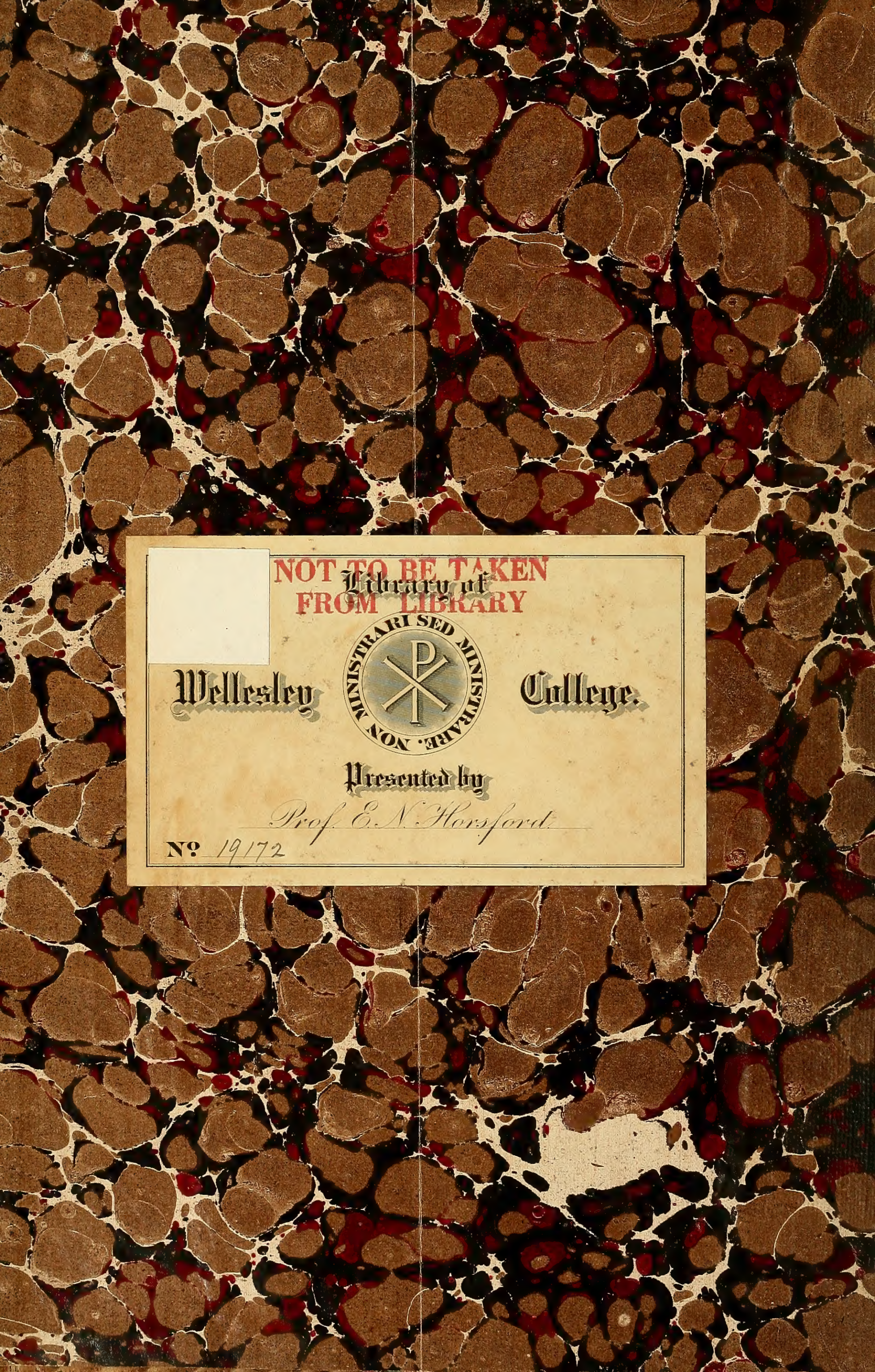
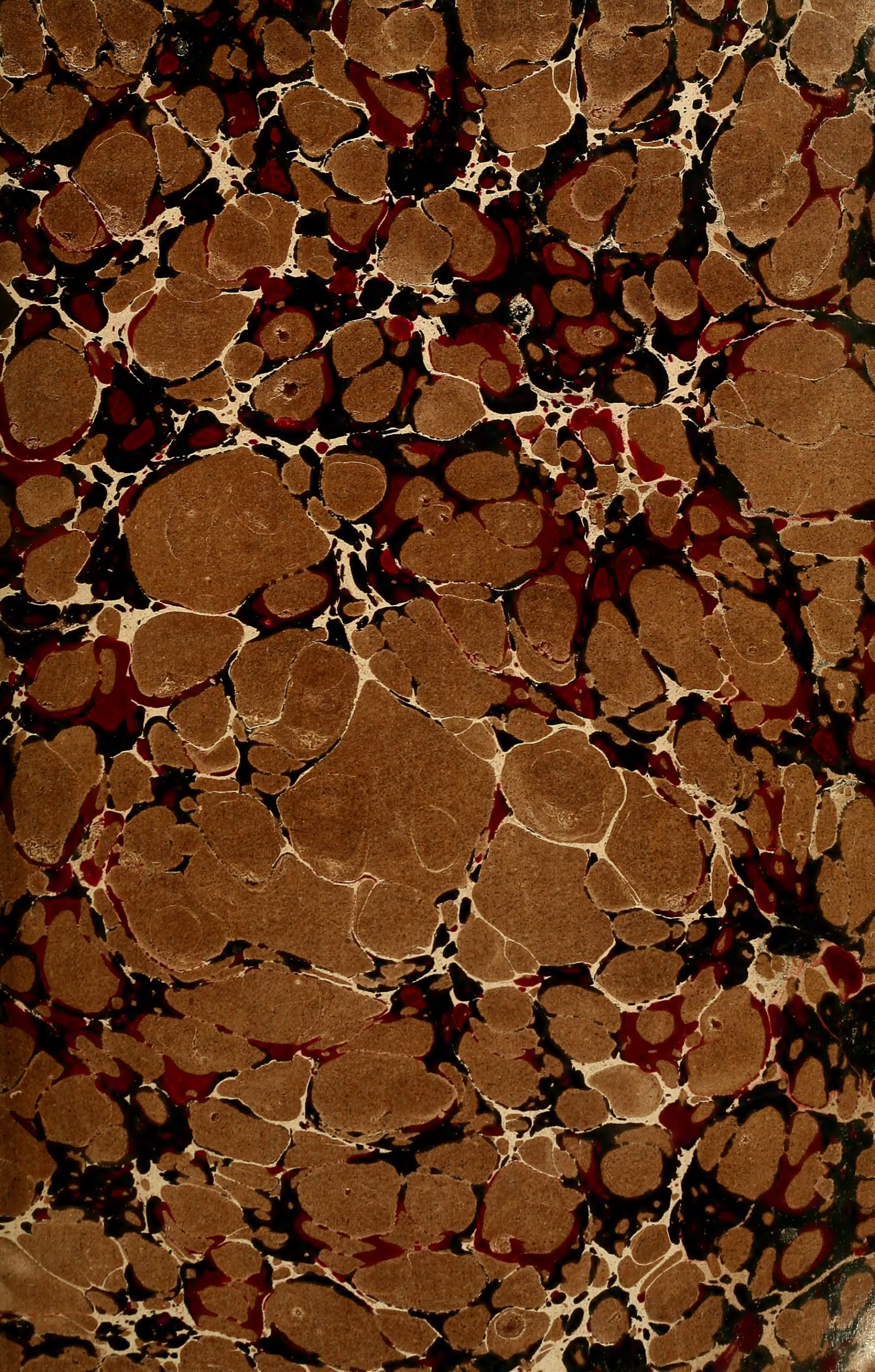



NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No. 19172



GAZETTE

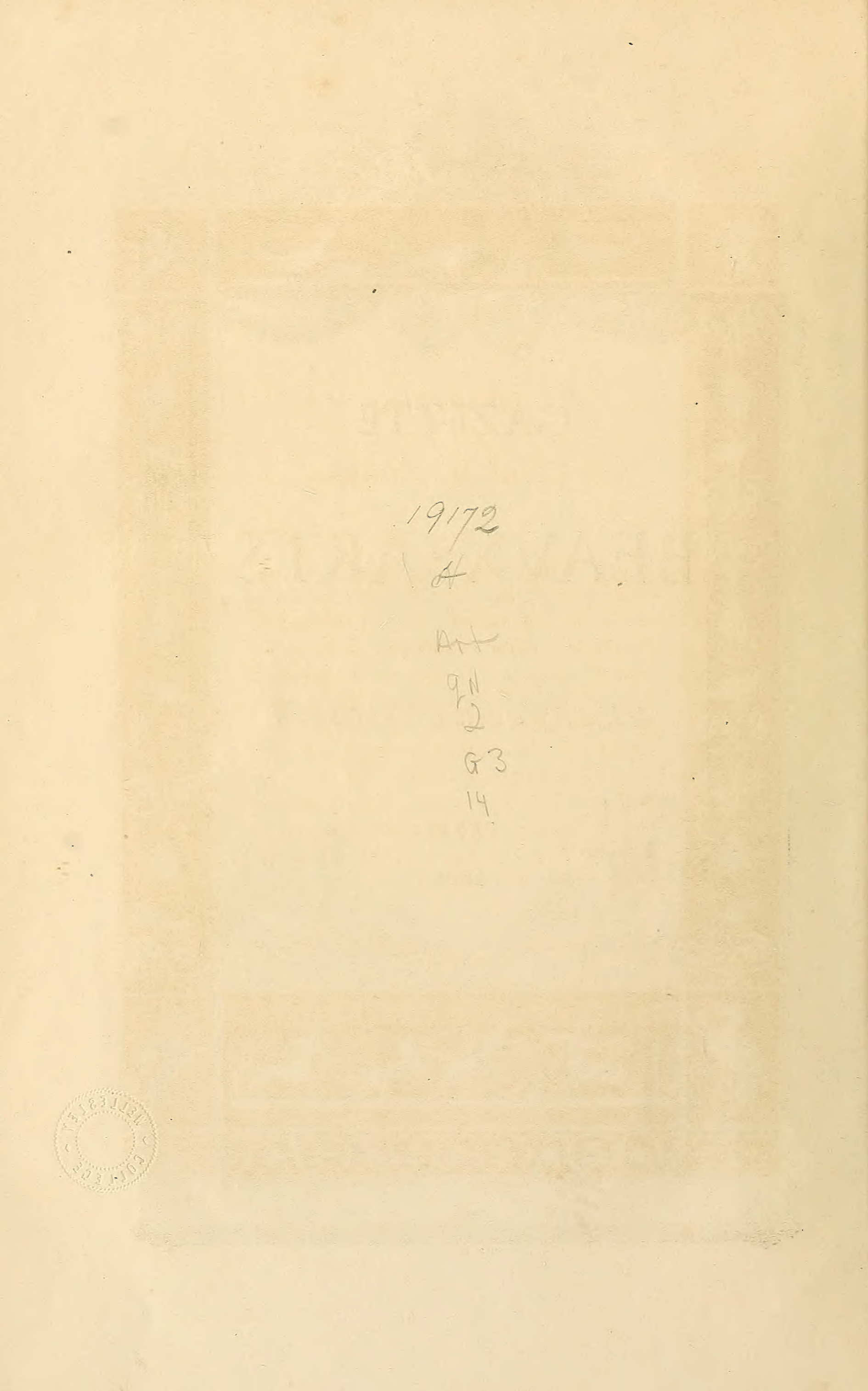
DES

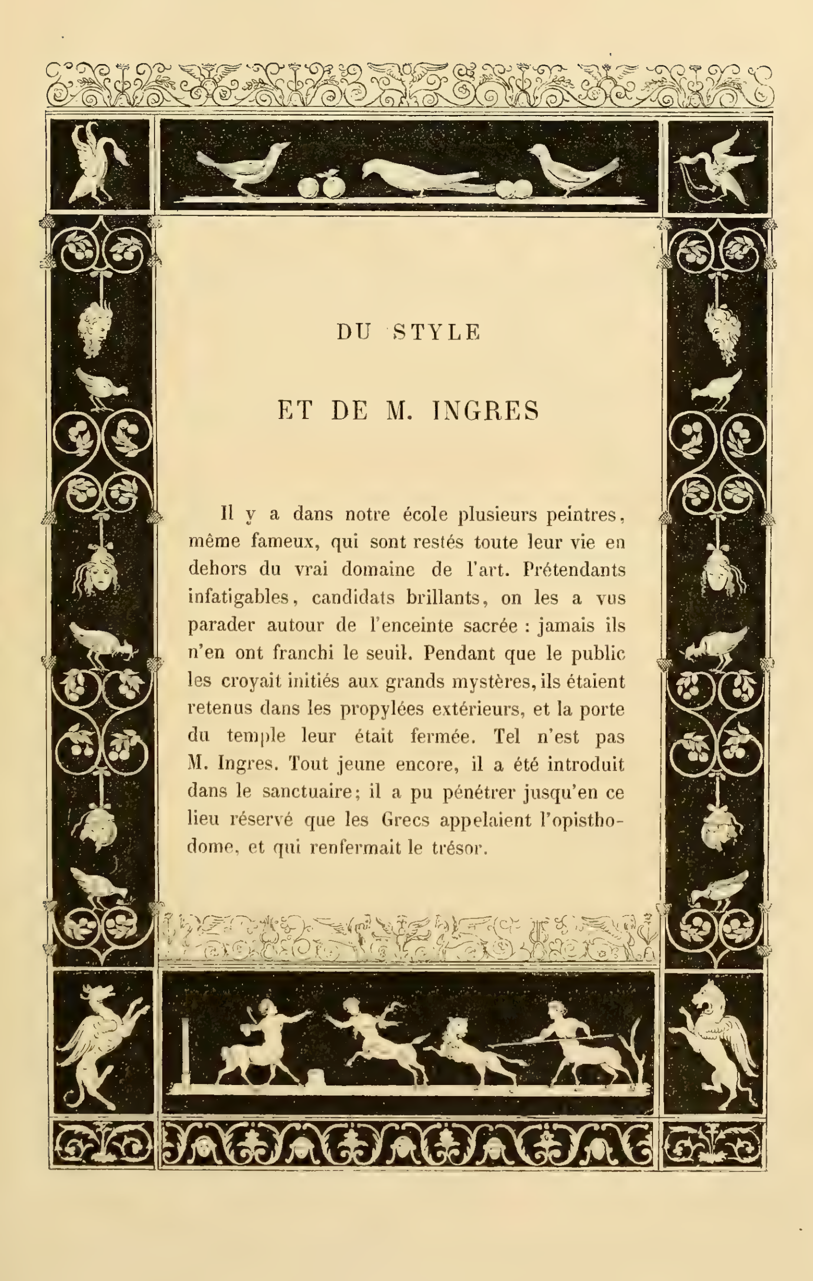
BEAVX-ARTS

TOME QUATORZIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1863
HERVY DEL.





DU STYLE

ET DE M. INGRES

Il y a dans notre école plusieurs peintres, même fameux, qui sont restés toute leur vie en dehors du vrai domaine de l'art. Prétendants infatigables, candidats brillants, on les a vus parader autour de l'enceinte sacrée : jamais ils n'en ont franchi le seuil. Pendant que le public les croyait initiés aux grands mystères, ils étaient retenus dans les propylées extérieurs, et la porte du temple leur était fermée. Tel n'est pas M. Ingres. Tout jeune encore, il a été introduit dans le sanctuaire; il a pu pénétrer jusqu'en ce lieu réservé que les Grecs appelaient l'opisthodome, et qui renfermait le trésor.

Cependant la renommée de M. Ingres est encore, pour beaucoup de monde, une énigme, et depuis longtemps déjà bien des gens se demandent quel est le secret de notre vénération pour lui. Impatients de l'admirer autrement que sur parole, ils veulent qu'on leur explique ce qu'il y a de si précieux dans son enseignement, ce qu'il y a de si rare dans son œuvre. Maintenant que la gloire du maître est saluée par ceux-là même qui ne la comprennent point, le moment est venu d'expliquer bien franchement et bien simplement ces arcanes au public. Il ne faut pas, d'ailleurs, qu'on nous soupçonne d'un enthousiasme irréfléchi et de vanter sans raison tel ou tel maître. Autrefois, la critique pouvait se borner à de vagues formules; un aperçu ingénieux, un trait d'esprit lui suffisait pour se faire accepter. Il n'en est plus de même aujourd'hui : la critique est tenue de rendre ses comptes en bonne forme, et de motiver ses jugements.

Et d'abord, qu'est-ce que le style? C'est l'art de présenter chaque figure dans sa vérité typique, sous son plus grand aspect, en y démêlant la beauté qui lui est propre. Du moment qu'un être est vivant, il porte en lui un genre d'intérêt, l'individualité, c'est-à-dire l'empreinte du dieu inconnu qui a présidé à son destin. Si la fortune a secondé en lui la nature, si les circonstances ont concouru à développer son tempérament, il a une première beauté, qui est le caractère, c'est-à-dire qu'il se rattache à toute une série d'êtres semblables et qu'il en résume la physionomie. Que si, au lieu d'avoir le cachet d'un vice, il représente une des grandes vertus de l'humanité, une de ses qualités généreuses, son caractère en s'adoucissant devient une beauté. Ainsi, à mesure que l'individualité s'enrichit et se prononce, elle s'élève au caractère; à mesure que le caractère perd de sa rudesse, il s'élève à la beauté.

Entre ces deux termes, la beauté et le caractère, les Grecs ont penché pour la beauté. Ils ont sans doute caractérisé tous leurs dieux, mais en les faisant tous beaux. Les Florentins ont suivi une autre marche : ils ont individualisé toutes leurs figures, mais en choisissant des individus qui étaient l'heureuse incarnation d'un caractère. Les Hollandais enfin s'en sont tenus à l'individualité pure; ils n'ont rien choisi; ils ont imité la nature avec amour, avec un charme infini, mais le style leur a été inconnu.

De ces trois manières de voir la nature, aucune n'a été franchement adoptée par l'école française, école mixte qui a cru trouver le style, tantôt dans Michel-Ange, avec nos peintres de Fontainebleau, tantôt, depuis Lebrun jusqu'à Boucher, dans une certaine imitation des Bolonais et des Napolitains, c'est-à-dire dans la science académique des Carrache ou dans

le maniérisme des Luca Giordano et des Solimène. C'est par exception que Nicolas Poussin et Lesueur l'ont cherché dans l'antique et dans leur âme. Quand vint la réforme de David, le style fut remis en honneur, mais un style emprunté de la statuaire, un style d'érudition dont on recouvrait la nature comme d'un vêtement. Il était réservé à notre siècle, et à M. Ingres avant tous, de voir enfin le style où il est : au sein du réel, dans la quintessence des choses.

M. Ingres a eu sur David deux avantages : d'abord il a mieux connu l'antique, et ensuite, mieux que son maître, il a su comprendre ce qu'était le style. Il a mieux connu l'antique, disons-nous, et cela par le seul bénéfice des études contemporaines et des événements qui nous ont ouvert la Grèce. A l'époque où David fit son second voyage de Rome et acheva de se transformer, l'archéologie était dans l'enfance, et l'art grec en particulier était mal connu. On n'avait encore découvert ni les marbres d'Égine, ni ceux de Phigalie ; on n'avait vu en France ni les métopes du temple de Thésée, ni les sculptures du Parthénon, ni les débris du temple de la Victoire Aptère. Les grandes époques de l'art n'étaient pas représentées à Rome, et ce qu'il y avait de plus beau dans le Vatican appartenait à la statuaire du temps d'Adrien, excepté le Gladiateur, le Laocoon, et cet Apollon du Belvédère qui était pour Winckelmann le dernier mot de l'art. Aujourd'hui que la Grèce est accessible à tout le monde et que l'Acropole d'Athènes n'est plus une citadelle turque, les chefs-d'œuvre de l'antique nous sont devenus familiers. Phidias nous a été révélé par des fragments sublimes, et nous avons pu étudier l'art grec, non plus à travers les imitations romaines, mais dans les exemplaires originaux, tout brillants de leur gloire ressuscitée. Ces morceaux adorables, Cérès, Proserpine, les Parques, le Thésée, l'Ilissus et les chevaux de la Nuit, ces chevaux qui de leurs narines dilatées respirent le même air que les dieux ; et cette longue frise, si variée, si remuée et si vivante, et la Victoire au taureau, et la Victoire aux sandales[1]... ; tant de merveilles, dis-je, nous ont appris comment les Grecs voyaient la nature, avec quel amour ils l'observaient, et quelle somme de liberté ils savaient prendre dans leur respect pour les lois absolues de l'art, et pour ces proportions exquises dont le canon leur était venu d'Égypte, avant d'être écrit et sculpté par Polyclète[2]. Cela

1. Ces deux derniers fragments ont été gravés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 65 et 75.

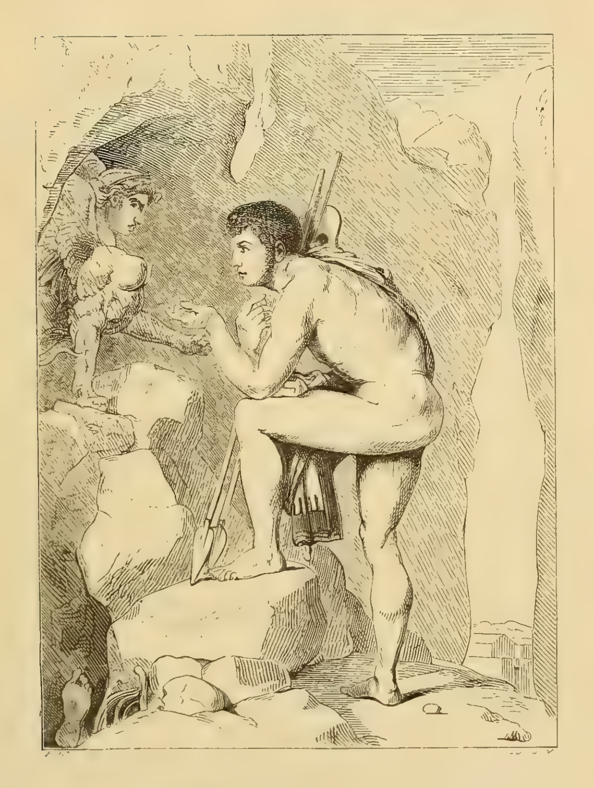
2. Nos lecteurs se rappelleront sans doute que nous avons expliqué dans la *Gram-*

seul expliquerait les progrès immenses accomplis depuis David et personnifiés par M. Ingres.

Mais ce n'est pas tout : au lieu d'inventer, ou plutôt de réinventer le style, David l'avait étudié tout fait dans les sculptures antiques, statues, bas-reliefs, médailles et camées ; encore n'avait-il eu sous les yeux, le plus souvent, que des antiquités romaines. M. Ingres, à peine sorti de son école et simple pensionnaire de l'Académie à Rome, eut une autre conception. Il entrevit cette vérité profonde, qu'il fallait chercher le style là où les Grecs avaient dû primitivement le chercher eux-mêmes, c'est-à-dire dans la nature, et, qui le croirait? à l'âge de vingt-deux ans, porté par la seule intelligence, ou mieux par la seule intuition de cette vérité, il fit un chef-d'œuvre, l'*Œdipe*. Ce dut être un sujet d'étonnement pour David que cette peinture, bien qu'elle fût puisée dans la plus haute tradition, dans celle qui avait inspiré Sophocle, qui avait ému de terreur et de pitié toute la Grèce. Quelle différence, en effet, entre la manière dont M. Ingres avait compris le tragique grec, et la façon dont l'aurait compris David! J'imagine que le maître, en choisissant parmi les plus heureux motifs que pouvaient lui fournir les pierres gravées, nous eût offert seulement l'emblème du fait héroïque; il l'eût rappelé à notre esprit sans nous émouvoir, et ce mythe étrange, mystérieux, de l'implacable destin, présenté sous des formes châtiées et archaïques, dans ses dignes et purs contours, fût resté pour nous comme une image abstraite de la fatalité antique. M. Ingres, lui, ne s'est pas contenté du symbole : il a voulu, non pas uniquement nous faire comprendre cette fable à jamais terrible, mais nous en faire sentir toute la terreur. Son tableau n'a donc pas été le travail d'un archéologue qui parle à notre érudition, mais au plus haut degré l'œuvre d'un artiste qui entend nous toucher au cœur.

Pour cela, qu'a-t-il fait? Il a mêlé discrètement à la pureté des formes choisies les symptômes de la réalité vivante et agissante. Il a *individualisé* son OEdipe de manière que le héros, descendu des vagues régions de la mythologie, vient se montrer à nous comme un certain homme qui a jadis vécu, qui a traîné sur les chemins la plus affreuse de toutes les destinées humaines, qui a été vraiment suspendu à l'arbre du Cithéron, et qui a vraiment expiré à Colone, dans le bois des Euménides.

maire des arts du dessin, au tome VI de la *Gazette*, ce qu'était le canon de Polyclète, si fameux dans l'antiquité, si inconnu des modernes; ils se rappelleront la découverte que nous avons faite d'un texte de Galien prouvant que ce canon ne différait point du canon égyptien, dont la clef était un doigt de la main, le médius, égal à la dix-neuvième partie de la hauteur du corps.



ŒDIPE, TABLEAU DE M. INGRES

(Cabinet de M. le comte Duchâtel.)

De loin, on croit voir sans doute une figure antique, tant les lignes sont belles, savantes et pondérées; mais de près on reconnaît çà et là les accents d'une nature individuelle, d'abord dans la posture d'OEdipe, qui a quelque chose de digne et de familier tout ensemble, ensuite dans certains traits qui particularisent la figure sans l'appauvrir, qui lui prêtent les apparences de la vie sans lui enlever la majesté des personnages antiques, sans la dépouiller de cette grandeur inhérente aux êtres que la légende ou l'histoire ont revêtus d'immortalité. Par exemple, le profil d'OEdipe, au lieu d'être sévèrement droit, est légèrement busqué. Sa barbe juvénile n'est copiée sur aucune statue, sur aucun bas-relief. Le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée, le jarret sec et nerveux de ce jeune homme rompu aux fatigues, M. Ingres les accuse au plus vif, et comme ni David ni personne assurément ne les aurait accusés. Grâce à la franchise, à l'énergie de ces accents inattendus, la figure n'a plus rien d'académique, rien de *ponsif*. Il se peut qu'elle ait été empruntée aussi d'un camée ou d'une médaille, et, si cela est, il faut en féliciter le peintre; mais la nature a redonné au motif grec une éloquence nouvelle, la tradition a été retrempée dans les sources vives, le héros s'est rajeuni au souffle de l'art. Cependant, ce modelé, si fièrement ressenti en quelques endroits, il est sobre et finement passé dans le reste de la figure, de façon qu'il s'y trouve assez de réalité pour qu'elle soit humaine, c'est-à-dire tangente à la vie, assez peu pour qu'elle nous apparaisse dans la perspective des époques fabuleuses avec le prestige que prêtent aux hommes et aux choses les siècles écoulés. Mais ce mélange de style et de nature, d'immortalité et de vie réelle, il est surtout frappant dans la figure du sphinx, figure animée et pourtant symbolique, divine par la beauté de sa tête, infernale par le sinistre frémissement de ses ailes et de ses griffes. Au fond de la caverne où OEdipe s'est aventuré, le peintre n'a pas craint de laisser entrevoir les pieds d'un cadavre et les squelettes de ceux que le sphinx a dévorés : autre moyen encore plus énergique pour ajouter à l'intérêt de la scène et à l'émotion, pour faire toucher au doigt ce qu'il y a de tragique dans la situation du fils de Laïus, si tranquillement aux prises avec une mort affreuse, et enfin ce qu'il y a de réel dans cette mystérieuse fable d'OEdipe, qui sans cela ne serait plus à nos yeux qu'une froide allégorie, à demi effacée par la brume des âges où se confondent le mythe et l'histoire.

Ainsi, au commencement de sa carrière, M. Ingres avait deviné comment il convenait de modifier les principes de son maître. David n'avait aperçu qu'une partie de la vérité : le peintre d'*OEdipe* l'apercevait déjà tout entière. Mais d'où lui venait cette intuition si semblable au génie?

Était-ce dans les livres qu'il l'avait puisée ? Non, l'esthétique n'était pas alors aussi avancée ni en France ni en Italie. L'Allemagne seule avait fait un progrès considérable dans cette noble science, qu'il faudrait de préférence appeler un art, puisque l'imagination et le sentiment y ont tant de place. Mais on peut affirmer sans hésitation que M. Ingres, à vingt ans, ne connaissait ni les arides spéculations de Kant sur le beau, ni les belles théories que Schiller venait de publier à Iéna (en 1795), dans un petit recueil littéraire intitulé *les Heures*, recueil mensuel dont l'existence n'était pas soupçonnée en France, ni, à plus forte raison, à Rome. Enfin, le superbe discours de Schelling sur *les Arts du dessin dans leur rapport avec la nature* n'avait pas été prononcé. Personne ne connaissait encore ce lumineux système par lequel le Platon germanique prétendait résoudre les contradictions apparentes entre le réel et l'idéal, et les concilier en les élevant à une plus haute puissance, en les ramenant à un principe unique et supérieur, l'identité. Eh bien, cette conciliation sublime de la nature et de l'idéal, qui doit illustrer à jamais Schelling, et qui a fait la fortune esthétique de Hégel, un tout jeune homme, un pauvre pensionnaire de la villa Medici l'avait devinée ; que dis-je ! il l'avait écrite avec énergie dans le tableau d'*Œdipe expliquant l'énigme*, qui était un simple envoi de Rome. Aujourd'hui que les travaux de l'Allemagne sont généralement connus, aujourd'hui que des traductions intelligentes nous ont familiarisés avec les opuscules de Schiller et les discours de Schelling, il est curieux de constater quelle étroite relation existe entre les théories que méditaient ces deux grands esprits, et la manière dont M. Ingres comprenait le style et se définissait à lui-même la véritable poésie de son art. Doué d'une sagacité toute nouvelle, il pressentait que les formes prises dans la beauté absolue auraient, en peinture, quelque chose de glacial, un air figé ; il entrevoyait qu'un type, pour devenir intéressant, a besoin de toucher à la vie par quelque endroit ; or, il n'y peut toucher que par un côté individuel, par un accident, et cet accident ne se trouve que dans la nature, laquelle ne produit pas des types, mais seulement des individus ; car si l'on voit sur la terre des chevaux, des lions, des hommes, l'on n'y voit ni le Cheval, ni le Lion, ni l'Homme.

Sans doute il faut qu'un héros soit digne ; mais si ce héros, qu'il s'appelle OEdipe, ou Laocoon, ou Philoctète, n'est qu'une froide abstraction ; si rien en lui ne fait voir qu'il a vécu un instant sous un nom propre, aussitôt notre cœur se désintéresse, parce que l'expression de la nature est étouffée sous le décorum, parce que le héros, dépouillant toute humanité, ressemble à ces rois imbéciles, à ces empereurs impossibles qui, dans les anciens livres d'images, se mettent au lit avec leur couronne.

« Voyez Homère et les tragiques, s'écrie Schiller; de même que le sculpteur grec rejette les vêtements pour faire plus de place à *l'homme* en le montrant à nu, de même les poëtes grecs affranchissent leurs personnages de ce voile tout aussi gênant qu'on appelle le décorum. La nature souffrante parle chez eux avec vérité, ingénument, et de façon à nous pénétrer jusqu'au fond du cœur. Les héros sont accessibles, comme nous, à tout ce que souffre l'humanité, et ce qui en fait des héros, c'est précisément qu'ils ressentent profondément la douleur, sans que la douleur les accable. Ils aiment la vie autant que nous autres; mais cet amour de la vie ne les domine pas tellement qu'ils ne puissent la sacrifier à l'humanité ou au devoir. Philoctète remplit la scène grecque de ses plaintes. Iphigénie, sur le point d'être immolée, avoue avec une naïveté touchante combien elle regrette la lumière du soleil. Les dieux mêmes doivent payer un tribut à la nature, dès que le poëte les veut rapprocher de l'humanité. Mars blessé crie de douleur « comme dix mille hommes ensemble, » et Vénus, égratignée par un fer de lance, maudit tous les combats, et remonte en pleurant vers l'Olympe[1]. »

Le décorum dont parle Schiller, ce décorum excessif qui, au théâtre, a si souvent faussé l'expression de la nature, c'est, dans les arts plastiques, le style tel que l'ont compris les élèves de David, à l'exception de deux hommes, M. Ingres et Bartolini. Avant même que ce dernier ne protestât contre les types conventionnels de son temps et contre l'antique enjolivé de Canova, M. Ingres condamnait le faux hellénisme de ses condisciples, qui ne voyaient déjà plus dans l'art grec que des surfaces. Ce poëme qu'on appelle le corps humain, il voulut l'étudier dans le texte original plutôt encore que dans sa plus belle traduction, qui est l'art grec; il se persuada que la nature était la source inépuisable de l'art; qu'elle seule renfermait la variété infinie des modèles, et qu'en elle se trouvaient les innombrables aspects du beau; que la laideur même, revers de la beauté, pouvait être considérée souvent comme la racine d'un caractère; que l'artiste avait à la transfigurer à certains moments, jusqu'à lui faire jouer un rôle frappant dans les drames les plus illustres de la peinture. Et il se rappelait que cette conception de l'art avait été celle de Ghiberti, de Donatello, de Masaccio, de Léonard de Vinci et des autres grands Florentins du XVe siècle. Pour produire le premier chef-d'œuvre de la peinture moderne, *la Cène*, Léonard avait recherché et

1. Voyez le morceau sur *le Pathétique* et celui qui est intitulé : *Des limites à observer dans l'emploi des belles formes*. Ces morceaux font partie de l'*Esthétique* de Schiller, traduction nouvelle de M. Ad. Régnier, publiée par la maison Hachette.

copié jusqu'à des caricatures, espérant découvrir dans l'excès de la laideur l'horrible exagération d'une physionomie qu'il saurait ensuite ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Il avait pensé, lui aussi, que tout charbon pouvait contenir un diamant. On l'avait vu dégrossir, purifier les monstres de façon à retrouver en eux, à travers les déviations produites par les accidents mystérieux de la vie, le germe d'un type imposant. Il avait su élever ses portraits à la dignité d'un caractère, inventer enfin la grandeur, la force et la finesse de son style en se promenant dans les marchés et les faubourgs de Milan.

Mais tandis que Bartolini faisait scandale à Florence, M. Ingres vivait à l'écart pauvre et fier, inconnu ou méconnu, et ce qui était chez Bartolini une révolution bruyante n'était chez lui qu'une évolution inaperçue. Son temps n'était pas venu encore. L'école de David, toujours triomphante, n'avait pas dit son dernier mot. Pour que M. Ingres fût compris à son tour, il fallait que l'excès du factice amenât le public à se fatiguer du faux romain et du faux grec. Chose étrange! ce fut au moment où le romantisme venait d'éclater que l'on fit attention à M. Ingres. Un instant même, les romantiques le crurent des leurs, par cela seul qu'il avait un amour profond de la nature et qu'il apportait dans son art un sentiment libre et personnel. Toutefois, ce fut là une méprise dont les intelligents furent bientôt avertis. M. Ingres n'entendait pas répudier les enseignements de David, mais seulement les réformer de deux manières : en invoquant la véritable antiquité que David avait incomplétement connue, et en se rapprochant de la nature qu'il avait trop peu regardée ou regardée avec trop d'érudition. Il voulait tenir le milieu — et cette fois c'était un milieu juste — entre un idéalisme convenu et un naturalisme grossier. S'il prenait modèle pour peindre une Vénus, c'était seulement avec l'intention d'y observer çà et là certains traits individuels qui ont la saveur de l'originalité, l'accent vif de la nature, car il avait horreur de la vulgarité, et il espérait bien que sa Vénus serait digne de remonter au séjour des dieux. Il voulait, en un mot, rendre inséparables dans ses figures le beau et le vrai, c'est-à-dire le *type*, qui est un produit de la pensée, et l'*individu*, qui est un enfant de la vie.

Il nous souvient, à ce sujet, d'un mot de M. Ingres qui est tout à fait caractéristique. Un jour que nous étions allé le visiter, dans son atelier du quai Voltaire, avec quelques personnes de distinction, M. Ingres nous montra un tableau devenu célèbre, mais qui n'était pas exposé aux regards du public, *la Source*. Cette figure, la plus belle, à mon sens, qui ait été peinte dans l'école française, n'avait pas encore été nommée. Cha-

cun l'admirait à sa manière ; pour ma part, j'en étais ravi comme d'une vision. Je me sentais transporté en songe dans ces temps reculés, d'une antiquité incalculable, où la forme humaine se dégagea tout à coup du sein de la nature émue et heureuse, où une Ève adolescente s'éveilla sous les palmiers de l'Asie, aux lueurs de l'aurore. Je regardais de tous mes yeux cette douce créature : elle est sortie du creux de son rocher, étonnée et souriante, comme si l'âme venait de tressaillir en elle, comme si elle voyait pour la première fois les clartés du jour. Elle semble avoir ignoré la lumière et la vie, et tenir encore des règnes antérieurs de la nature. Fille du fleuve naissant, si elle est un jour poursuivie par un dieu amoureux, elle rentrera dans son rocher ou elle deviendra un laurier-rose. Pourtant, ce chaste corps, cette beauté innocente et impubère a déjà une physionomie ; c'est la gracieuse ébauche d'une personnalité. Sa tête un peu évasée, son petit front, son nez délicat et formé à peine, ses yeux d'un bleu tendre et limpide que remplit leur prunelle dilatée, sa bouche étroite et entr'ouverte, son oreille attachée un peu haut et un peu loin, tout cela, joint à l'enveloppement des genoux et des malléoles, distingue déjà la jeune fille et l'empêchera d'être confondue avec ses compagnes. Elle aura un nom comme le ruisseau qui sourd de son vase d'argile ; elle s'appellera Céphise, ou Alphée, ou Ilissus... Mais pendant que je m'abandonnais à ces rêveries, une des visiteuses s'écria : « Oh ! la belle, la charmante naïade ! » A ces mots, M. Ingres fit un mouvement de désagréable surprise. « Pardonnez-moi, madame, dit-il très-vivement, ce n'est pas une naïade, ce n'est pas... c'est une source, et ma figure se nommera *la Source.* » Dans cette exclamation était renfermée toute la poétique du peintre. Le secret de son style lui était échappé à son insu peut-être, mais rien ne pouvait exprimer avec plus de laconisme et plus de force la haute idée que poursuit depuis soixante ans M. Ingres. Une naïade ! c'eût été pour lui une allégorie rebattue, une de ces académies banales, qu'aurait dessinée si naturellement tel ou tel professeur du beau officiel et autorisé. Ces figures-là, j'allais dire ces choses-là, se trouvent toutes faites dans les livres d'estampes, dans l'architecture des fontaines, sur les trumeaux de l'Empire et dans les tympans imaginaires du décorateur. M. Ingres, en véritable artiste, a horreur des abstractions et du vide. Il ne veut pas l'écorce, mais le noyau ; il ne croit qu'à la nature, mais à la nature dégagée de ce qui en obscurcit le caractère, et purifiée des alliages qui la défigurent. Il aime les symptômes de la vie, non pas de cette vie matérielle qui se meut dans les viscères, qui fait palpiter les chairs de Rubens et de Jordaens, mais de cette vie supérieure dont vécurent les dieux de Platon au sommet de l'Olympe, de cette

vie qui, sur ces hauteurs, s'est raréfiée comme l'air qu'on y respire.

L'art antique a eu un privilége que l'art moderne n'a plus : il a été, dans sa perfection, impersonnel. Je ne parle pas de la peinture, puisque nous ne la pouvons connaître que par induction ; mais, pour la statuaire et l'architecture, il nous est permis d'affirmer qu'elles ont eu quelque chose de général et d'absolu, et ne portent aucune empreinte individuelle.

Les plus anciens monuments sont des symboles : ils expriment la pensée obscure de tout un peuple, plutôt que la claire volonté de tel personsage, de telle classe. Dans la civilisation compliquée des temps modernes, avons-nous dit ailleurs, l'architecture se spécialise ; chaque édifice affecte un caractère déterminé, accuse un but final, et c'est même un honneur pour l'architecte que d'avoir marqué avec évidence la destination de son œuvre. Il n'en était pas ainsi dans les temps antiques. Les monuments des premiers âges ne portent aucun caractère précis ; ils parlent fortement aux yeux, et vaguement à la pensée. Ils ont une signification mystique, et s'élèvent comme un témoignage imposant de la vie universelle. La même observation s'applique à la belle sculpture. Si, par exemple, nous comparons une statue de Michel-Ange à une statue de Phidias, nous sentirons aussitôt que la personnalité de l'un est entrée dans le marbre, que celle de l'autre, au contraire, s'est effacée sous des formes d'une beauté calme, d'une sérénité solennelle et divine. « La beauté parfaite, dit Winckelmann, est comme l'eau pure qui n'a aucune saveur particulière. » Profondément modifié par le christianisme, l'art moderne est devenu l'expression des sentiments les plus intimes de l'artiste. Il s'est assoupli à l'interprétation personnelle et s'est approprié des beautés multiples. Raphaël lui-même, quoique placé au centre de l'art, n'a pourtant pas abdiqué son style propre ; il a conservé sa physionomie au sein de l'éclectisme. Il faut donc en prendre son parti : l'art moderne est la combinaison de la nature avec le sentiment individuel.

Maintenant, pour en revenir à M. Ingres, il y a en lui un chef d'école et un peintre. Ce qu'il enseigne aux autres, il a une façon à lui de le pratiquer. Aussi tous ses ouvrages sont-ils facilement reconnaissables, parce qu'ils portent tous la même griffe, depuis le moindre croquis jusqu'à la peinture la plus achevée. Non-seulement il se plaît à particulariser chacune de ses figures, mais il le fait d'une manière qui ne ressemble à celle d'aucun maître. Ainsi, à l'individualité du modèle s'ajoute l'individualité du peintre. C'est dans les figures de femmes surtout que cette double originalité se révèle. On a remarqué que tous les grands artistes ont eu leur type de femme ; tous ont marié secrètement leur génie avec une

épouse idéale. Et quelle variété charmante! quel beau chœur on formerait en réunissant sur le Parnasse de la peinture la Joconde de Léonard, la Fornarina de Raphaël, la superbe Antiope du Corrége, la fière Violente du Titien, et la Muse de Prudhon, arrière-petite-fille de la Joconde, et celle d'Ingres, qui est née d'une Orientale et d'un Florentin! J'imagine que la fiancée de Michel-Ange se tiendrait à l'écart et au sommet, hautaine, farouche et pensive; que la femme de Rubens irait s'égarer dans le bois sacré en compagnie de Silène et des satyres, et qu'au pied de la montagne on verrait grimper la Diane élégante de Jean Goujon.

Oui, M. Ingres a son type de femme, et, chose singulière, ce type, quoique varié, est cependant assez uniforme pour être reconnu du plus loin qu'on l'aperçoit. Toutes ses héroïnes ont les formes pleines, la peau tendue, le col puissant et fort, le bras gros, des mains enveloppées de chair et un tant soit peu lourdes, comme celles de Raphaël. L'oreille est toujours au-dessus de la ligne des yeux et assez loin pour agrandir la joue et y former une large nappe de lumière qui se continue en tournant sur le cou, jusqu'à la naissance des cheveux. Leur sein n'est pas celui d'une Lucine, et leur gorge, elliptiquement ronde, « serait digne de servir de moule aux coupes de l'autel, » comme dit Paul de Saint-Victor. La prunelle est élargie et d'un seul ton, la bouche est peu fendue, la lèvre épaisse. Par une exception bizarre, *l'Odalisque* de M. Ingres est conçue avec plus de délicatesse que ses autres figures; elle n'a pas ces carnations abondantes qui sont le luxe vivant du harem. Le peintre a cette fois modifié son type de femme dans le sens occidental. Il l'a conçue nerveuse et fine, avec peu de largeur dans les épaules et beaucoup d'ampleur dans les hanches; la main est élégamment allongée, l'attache du poignet peu sentie. Le pied, dont les chevilles sont quelquefois légèrement engorgées dans les autres figures, est ici d'une finesse tout à fait aristocratique et d'un galbe exquis. La peau enfin est remplie et lisse. Quant à l'expression, l'Odalisque est plutôt dédaigneuse et sûre d'elle-même que provoquante; son regard sérieux pense à l'amour plus qu'il ne promet le plaisir. Là où Prudhon eût mis de la tendresse, un charme pénétrant, une grâce enivrante, M. Ingres apporte le sentiment d'une volupté sévère, d'une volonté émue et contenue tout ensemble.

Un des caractères de la femme nue, dans les peintures de M. Ingres, c'est l'unité de couleur. Au lieu d'être diaprée de tons variés, comme chez Rubens, la figure de M. Ingres est monochrome, le maître ayant sacrifié l'effet des nuances à l'austère harmonie qu'il veut faire triompher. C'est une de ses manières de leur donner du style que de les montrer à travers la poésie d'une gaze. Il les éloigne ainsi des atteintes du

réalisme ; il les sépare de la prose. L'unité de ton répond d'ailleurs à cette pensée que chaque individu, jugé digne de poser devant le peintre, a sa beauté propre et peut représenter un des aspects infinis de la beauté universelle.

Par cette conviction, encore une fois, M. Ingres se distinguait profondément des classiques, et ce qui put donner un instant le change à l'opinion, c'est qu'on le vit choisir ses sujets non plus seulement dans l'antiquité grecque ou romaine, mais dans les poëtes du romantisme, tels que Dante et l'Arioste. Aux yeux de beaucoup de gens, on était un romantique par cela seul qu'on lisait le *Roland furieux* après avoir lu Homère. Du reste, la plus notable différence entre les élèves de David et les novateurs, c'est que les premiers tenaient pour le *nu*, tandis que les autres affectaient de faire descendre l'histoire aux proportions du genre en attachant une importance capitale au costume, à l'archéologie, à tout ce qui intéresse les époques de décadence. Il était commode, pour ceux qui ne savaient pas modeler un torse, de cacher leur insuffisance sous un pourpoint tailladé, et le soulier à la poulaine était plus facile à dessiner, sans aucun doute, que le raccourci d'un pied. M. Ingres donna modérément dans le costume, si ce n'est lorsqu'il eut à peindre de petites toiles de chevalet et des sujets anecdotiques, tels que *Françoise de Rimini* ou *Raphaël et la Fornarina* ou *l'Épée d'Henri IV*. Le sujet qu'il tira de *Roland furieux*, l'épisode d'Angélique et Roger, ne présentait rien qui fût en dehors des données du style. Une femme nue attachée à un rocher, un chevalier, un hippogriffe, un monstre, et pour fond la mer : tels étaient les éléments de son tableau, déjà tout composé par le poëte. « Roger eût pu la prendre pour une vraie statue d'albâtre ou du marbre « le plus précieux, attachée sur le roc par la main d'un habile sculpteur, « s'il n'eût pas aperçu très-distinctement ses larmes couler sur les lis « et les roses de ses joues, tomber ensuite en rosée sur sa gorge nais- « sante, et le zéphyr agiter sa chevelure d'or. »

Creduto hauria che fosse statua finta
O d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e sù lo scoglio cosi avinta
Per artificio di scultori industri.

Se conformant à la pensée du poëte, M. Ingres a fait son Angélique d'une beauté sculpturale, et si l'on ne voyait sa tête renversée de désespoir, son cou qui se gonfle, sa bouche contractée, ses yeux pleins de larmes, et sa chevelure d'or qu'agite le zéphyr, *l'aura sventolar l'aurate chiome*, on se croirait en présence d'une statue liée au roc par un sculpteur florentin ; je dis *florentin* parce que le corps d'Angélique est d'une

beauté choisie, mais individuelle, parce que les pieds, les genoux et les mains ont le caractère des modèles que fournit la nature. Les mains surtout, dont l'artiste a fuselé délicatement les doigts, sont tout à fait modernes; elles appartiennent à une race que la civilisation a raffinée. Quant à la tête, personne assurément n'aurait osé y marquer à ce point les altérations de la douleur. David ne se fût jamais décidé à exagérer ainsi le gonflement du cou, le rétrécissement de la bouche et l'expression des prunelles perdues. C'est par là que M. Ingres tranche sur l'école d'où il est sorti. L'étrange lui paraît moins choquant que le banal, et cette horreur de la trivialité, jointe à un sentiment passionné de la vie, le jette souvent dans l'excès contraire, c'est-à-dire dans une accentuation outrée, dans un style tendu. Le tableau dont la gravure est sous les yeux du lecteur[1] est une variante de celui qui est au musée du Luxembourg, et il ne représente pas la scène entière. Ici le Roger sur son Pégase romantique est supprimé, et l'on ne voit que son bouclier d'où jaillissent des éclairs. Seule sur le rocher nu, *nudo sasso*, Angélique eût été plus intéressante, et, en l'absence du héros, c'est le spectateur qui l'eût délivrée. A cela près, la répétition amoindrie, si bien gravée par M. Flameng, est peut-être supérieure à l'original, qui est exécuté moins franchement, et où d'ailleurs la figure de Roger n'est pas sans reproche. Délicate et un peu grêle dans son élégance, détaillée dans son armure et montée sur un mince hippogriffe, cette figure est moins belle que jolie; elle est virile par l'action, et féminine par les formes. On la dirait empruntée des miniatures qui ornent les manuscrits du xve siècle. Mais ce qui appartient bien au peintre, c'est la draperie du chevalier, cette écharpe aux plis contrastés et cassants, que le vent soulève avec tant de naturel et tant de grâce.

D'accord avec les grands maîtres, M. Ingres préfère au costume la draperie, de même qu'au vêtement il préfère le nu. La draperie est, en effet, le seul vêtement des peintures héroïques. Elle est supérieure au costume, comme l'épopée est supérieure à l'histoire, comme l'histoire elle-même est supérieure au genre. Le grand art ne connaît ni le satin, ni le velours, ni le taffetas, ni le brocart; il n'admet que des figures drapées, et non des figures *costumées*. L'art grec, dans son épanouissement le plus beau, jette sur ses héros une draperie qui n'a rien de spécial, rien de local, et qui est l'absolu du vêtement comme le nu est l'absolu de la forme. Moins rigoureuse que la statuaire, qui répugne si fort aux costumes, la peinture a cependant les mêmes lois lorsqu'elle s'élève à ses

1. C'est le tableau qui appartient à M. Haro.

conceptions les plus nobles. Raphaël, quand il eut entièrement rompu avec les usages gothiques et dépouillé cette habitude péruginesque d'habiller les personnages de l'Évangile à la mode de Florence ou de Pérouse, Raphaël sentit tout ce qu'il y avait de grandeur dans la draperie grecque. Les manteaux qui couvrent les figures de *l'École d'Athènes*, et ceux dont s'enveloppent si fièrement les Prophètes de la Sixtine, n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, jetés et ajustés par le goût suprême de Raphaël ou par le libre génie de Michel-Ange. Fidèle à ces hautes traditions, M. Ingres se trouve plus à l'aise dans les sujets qui ne comportent pas la rigueur du costume et auxquels suffisent les draperies. Sous ce rapport, son tableau de *Stratonice* est un morceau achevé. Le peintre a consulté, sans doute, les statues antiques les plus heureusement drapées, mais avec quelle grâce il a su approprier à son héroïne les beau plis de la *Cérès ;* avec quel sentiment il a fait entrer la chaleur de la vie sous ces plis de marbre, dans cette statue grecque tout à coup douée d'une âme, et légèrement troublée par ce commencement d'émotion que donne à une femme la certitude d'être aimée ! Douce et ravissante figure ! je la vois encore telle que je la vis, il y a quelque vingt ans, dans le salon du duc d'Orléans, aux Tuileries. Ce fut la première fois que l'idée du style se présenta un peu clairement à notre esprit. Les lois de l'art, du grand art, nous étaient alors inconnues; mais, dans notre ignorance naïve, nous n'en étions que plus enclin à l'admiration et plus étonné. Toute la scène s'est gravée dans notre mémoire avec ses détails d'architecture et d'ameublement, avec ses fresques décoratives qui représentaient, il m'en souvient, les travaux d'Hercule.

Antiochus est couché sur un lit dont les draperies sont en désordre ; aux pieds de ce lit, Séleucus à genoux, les bras étendus et les mains jointes, est comme abîmé dans son désespoir. Le médecin Érasistrate, placé à la droite du malade, est attentif à ce qui pourra le trahir. Du reste, tout indique dans cet appartement une tristesse muette. En vain a-t-on essayé de la lyre pour distraire la mélancolie d'Antiochus : les sons de l'instrument poétique, au lieu d'engourdir sa douleur, n'ont fait que la réveiller et la rendre encore plus cuisante. Chacun est abattu et consterné. Ici c'est un compagnon d'Antiochus qui s'appuie contre la muraille pour cacher ses pleurs, là c'est une femme du palais qui est assise dans une posture abandonnée, tandis qu'à l'angle opposé une jeune fille brûle pieusement des parfums. Au milieu de ce douloureux silence, une femme est entrée dans l'appartement du malade ; mais, par un instinct de pudeur naturelle et peut-être aussi par un mouvement involontaire de coquetterie, elle détourne la tête et demeure immobile dans

une attitude pleine de grâce. Ses yeux pensent plutôt qu'ils ne regardent; sa tête, inclinée sur l'épaule, laisse voir un beau cou voluptueux où déjà commencent à se dessiner les sillons imperceptibles que trace la vie. On ne saurait exprimer combien a de charme, sous le voile de vapeur qui l'éloigne et l'enveloppe, cette figure de Stratonice, si délicate et pourtant si majestueuse, mélange imprévu de la réalité la plus sensible et du plus haut style. Rachel n'était pas plus belle, en vérité, lorsque, drapée dans la tunique de Phèdre, solennelle et passionnée, elle agitait sur la scène les mouvements et les plis de la sculpture grecque, et relevait ses draperies d'un bras mince, mais impérieux et tragique. Toutefois, la figure d'Antiochus est encore plus touchante. A la vue de Stratonice, Antiochus a caché sa tête dans la mollesse des coussins, car il ne veut pas avouer son trouble ni le laisser voir, et de son bras droit violemment relevé il dérobe son visage au médecin qui l'observe; mais ce geste même l'a trahi, car le philosophe, soudainement éclairé, a saisi le lien mystérieux qui unit le fils et la femme de Séleucus; d'une main, qu'il porte à ses lèvres, il s'impose silence à lui-même, pendant que l'autre main, restée sur la poitrine du malade, compte encore malgré lui les battements de son cœur.

Mais voyez quelle est, en fait de style, l'importance de la tradition, quoi qu'on en dise. Certes, M. Ingres avait choisi là un admirable sujet: un jeune homme brûlant d'amour pour sa belle-mère et malade de cet amour; un père désolé qui se trouve, sans le savoir, en rivalité d'amour avec son fils; un médecin qui n'a pu découvrir le secret du mal, et une jeune femme mieux instruite, parce qu'elle est douée de l'intuition rapide qui fait deviner aux femmes les choses du cœur. Cependant quel surcroît d'intérêt ne va pas s'attacher à la réunion de ces personnages si le jeune homme s'appelle Antiochus, si le père affligé n'est autre que Séleucus le Victorieux, resté en Asie le dernier des successeurs d'Alexandre, et arrêté tout à coup dans ses projets de conquêtes par les symptômes d'un mal inconnu qui met en défaut la science d'Érasistrate. A part ce qu'il y a d'humain dans ce drame, combien n'y ajouteront pas de majesté et de grandeur le prestige de l'antiquité, les souvenirs de l'histoire, et cette réflexion venue si naturellement à l'esprit du spectateur, que le destin des empires, le gain des batailles, la défaite d'un capitaine d'Alexandre, peuvent tenir à un amour de jeune homme, à la coquetterie d'une reine de vingt ans!... Supposez, en effet, que ces héros n'ont point de nom; que ce malade est un simple étudiant en Sorbonne, que ce médecin est un membre de la Faculté en habit noir, et cette femme une grisette des quartiers savants : vous descendez aussitôt des hauteurs de l'histoire aux mesquines proportions du tableau de genre; vous



L'ÉPÉE D'HENRI IV

Tableau de M. Ingres.

n'avez plus qu'une intrigue assez vulgaire, un intérêt familier, quelque chose comme *l'Amour médecin* de M. Destouches, ou tel autre ouvrage d'un artiste qui serait placé, dans l'échelle des peintres, entre Greuze et Lecamus. Il n'est donc pas contestable que le choix du sujet est une condition du grand art, et qu'à lire Homère, Lucien ou Plutarque, il y a plus d'avantage, pour un peintre de style, qu'à feuilleter les historiettes de Tallemant ou les faits divers de nos grands journaux.

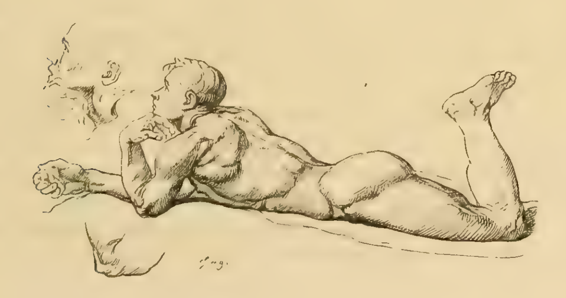
Après tout, les plus belles compositions de l'école française ont été inspirées par des sujets antiques. Poussin en a tiré *le Testament d'Eudamidas*, David *la Mort de Socrate*, et M. Ingres son *Virgile lisant l'Énéide*. Cette fois encore a pu triompher le goût du peintre pour les draperies et pour le nu ; mais le souffle de l'art est venu froisser la stole d'Octavie et remuer les toges de marbre. Les statues de Rome sont descendues de leur piédestal pour rentrer un moment dans le drame de la vie. Ce poëte naïf, timide et troublé, cette mère qui, au nom de Marcellus, s'évanouit dans les bras d'Auguste, en présence de la froide Livie, sur qui pèse le soupçon d'avoir empoisonné le jeune héros, tous ces personnages, et Agrippa et Mécène, sont à la fois vivants et historiques : je veux dire qu'ils sont rapprochés de nous par l'expression frappante des sentiments humains, et reculés dans les lointains de l'histoire par ce quelque chose de simple, de pur et de tranquille qui les idéalise, qui les transfigure. A la scène est présent le fantôme de Marcellus sous la forme d'une statue qui semble se mouvoir aux lueurs vacillantes du candélabre, et qui projette sur la muraille une ombre tremblée, indécise et perdue. Ici le style personnel de M. Ingres a laissé son empreinte sur un tableau où tant d'autres n'auraient mis qu'un style de convention, renouvelé des vases étrusques ou des médailles, des peintures ou des bronzes d'Herculanum. De même qu'il avait peint *la Source* d'après une fille du peuple, de même son *Virgile* a été pris dans une nature conforme à la tradition, de sorte qu'au lieu d'avoir une beauté convenue et une attitude stéréotypée, il est particularisé à merveille par ses longs cheveux rustiques, par sa lèvre saillante, par son regard ingénu et profond, enfin par l'embarras de sa contenance, qui lui a fait serrer son vêtement et baisser la tête.

On le voit, M. Ingres tient à la fois de l'école florentine et de l'école grecque. Il idéalise ses figures comme font les Grecs, mais il les particularise vivement en quelques endroits, à l'exemple des Florentins. Jaloux d'atteindre à l'expression plus encore qu'à la beauté, il devrait être un peintre chrétien par excellence, car le christianisme, apercevant un reflet de Dieu dans les êtres les plus déchus, n'a reconnu d'autre laideur que celle de l'âme. Et cependant, si le sentiment religieux n'a pas manqué à

M. Ingres, il ne l'a pas eu du moins au même degré, par exemple, que son élève Hippolyte Flandrin. Les Vierges de M. Ingres sont des mères hautaines, plutôt sévères que tendres; son enfant Jésus est boudeur et superbe; il ne joue ni avec saint Jean ni avec l'agneau. Son Christ a le caractère imposant d'un philosophe de génie; ce n'est pas le Dieu des pauvres et des simples, le Dieu qui parut en souriant à des noces champêtres, celui qui, par un miracle de sa charité, a nourri tout un peuple, et qui, par un miracle de sa douceur, a su apaiser le lac de Génésareth et les tempêtes du cœur humain. C'est une exception dans l'œuvre chrétienne de M. Ingres que l'admirable figure de *Saint Symphorien*, cette figure résignée et triomphante d'un jeune martyr qui ouvre les bras au paradis en regardant sa mère. Maintenant, par un étrange contraste, le peintre apporte dans les sujets païens les tendances d'une âme moderne, mais d'une âme facilement ouverte au sentiment de la grandeur antique.

Poursuivre l'idéal, non pas en dehors, mais au plus profond de la réalité; découvrir dans toute figure une beauté cachée ou y démêler un caractère; simplifier, généraliser les formes, mais en les rattachant à la vie par quelques accents décisifs, énergiques; trouver le style partout et le dégager au besoin des plus vulgaires modèles, en un mot réconcilier à jamais le style avec la nature, tels sont les progrès accomplis par M. Ingres. Voilà ce qu'il a apporté d'original dans l'école française, voilà comment il a réformé la réforme de son maître, professant une horreur égale pour le ponsif inanimé des faux classiques et pour le réalisme brutal des faux novateurs. Le premier il a compris que l'idéal et le réel n'étaient qu'un seul et même fleuve; mais au lieu de puiser à l'embouchure, dans une eau troublée par les mille accidents de son cours et qui a charrié ses rivages, il est remonté à la source du fleuve, parce que l'eau y est plus légère, plus limpide et plus pure.

CHARLES BLANC.



HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS

CHAPITRE PREMIER

COMMENT LA SCULPTURE S'EST DÉVELOPPÉE EN GRÈCE.



es Grecs se sont constitués le principe de la civilisation et se sont attribué toutes les inventions. La postérité les a crus trop souvent et a répété, d'après eux, que les branches les plus diverses de l'art avaient été cultivées en Grèce pour la première fois. Aujourd'hui, une étude plus attentive du passé, des fouilles multipliées en Asie et en Égypte, des monuments nombreux, une critique sérieuse appliquée à ces monuments, en un mot cet ensemble de découvertes matérielles et de théories qui compose l'archéologie, nous montrent qu'il ne faut point croire les Grecs. L'humanité, non plus que l'intelligence, ne date point d'eux. Des sociétés grandioses ou éclatantes ont précédé la société grecque, qui a emprunté à ses aînées bien des éléments et bien des lumières. L'art a été pratiqué chez les Égyptiens, chez les Assyriens, chez les Phéniciens mêmes, à une époque où la Grèce n'était occupée que par des tribus encore sauvages. Par les migrations, par les colonies, par la guerre, par le commerce, les modèles et les procédés pénétraient peu à peu jusqu'aux Hellènes. Nos musées nous apprennent ce que la sculpture, en particulier,

avait produit en Égypte et dans la haute Asie, et des traces non douteuses nous prouvent que les Grecs ont connu ces œuvres, et qu'ils ont commencé par les imiter. Mon but n'est point de dresser la liste de ces emprunts, tâche délicate qui mérite d'être entreprise un jour, et de dicter à quelque savant un livre intitulé : *les Origines orientales de l'art.* Au contraire, je me propose de rechercher par quelle suite d'efforts les Grecs se sont affranchis de l'esprit d'imitation pour constituer un art indépendant et original. A la différence des autres peuples de l'antiquité, ils n'ont reçu de leçons que pour réagir contre leurs maîtres, s'assimiler leurs modèles, les dépasser, les rejeter, et enfanter à leur tour des modèles incomparables. Ils n'ont point inventé l'art, ils ont inventé la beauté. Les artistes de l'Égypte ou de l'Assyrie avaient su produire des impressions fortes, religieuses, saisissantes ; ils n'avaient point atteint ces principes supérieurs qui élèvent la pensée de l'homme jusqu'aux types divins, et lui permettent de contempler le beau face à face. J'essayerai de retracer l'histoire des progrès de la sculpture grecque, des causes qui ont amené son émancipation, des hommes qui ont contribué à sa puissance, et qu'on peut appeler les précurseurs de Phidias.

Quand on réfléchit sur le développement de l'architecture hellénique, on voit que la prospérité des peuples, la fondation de colonies multipliées, c'est-à-dire de nouvelles villes, le goût des chefs de l'État pour les monuments magnifiques, les nobles exigences de la religion, les besoins de la vie croissant avec la fortune publique, l'emploi de richesses dangereuses pour la liberté aussi bien que pour le despotisme, que les circonstances extérieures, en un mot, ont eu une grande influence sur l'art de bâtir. L'architecture est, en effet, un art collectif qui emploie des ressources extraordinaires et des mains nombreuses; elle ne représente point uniquement le génie individuel, elle représente surtout le progrès général de la civilisation et la munificence de tout un peuple.

Convient-il d'appliquer cette méthode d'observation à la sculpture ? A-t-elle aussi un caractère complexe, universel, politique ? Est-ce l'art de l'État plutôt que des particuliers ? En faut-il chercher l'explication dans les révolutions et dans les différentes phases de la vie des peuples grecs ? Il convient, au contraire, d'entrer dans un nouvel ordre d'idées. C'est à la religion qu'il faut demander le secret des fécondes inspirations de la sculpture ; ce sont les mœurs qui en ont favorisé l'essor ; c'est le talent individuel qui en a assuré la perfection. La religion, les mœurs, le talent, voilà des forces vives qui craignent peu la violence des événements. La volonté d'un roi ne les fait point naître, les impatiences d'une démocratie ne les font point grandir, et les calamités publiques ne les font

point disparaître, car elles constituent le génie même d'un peuple.

La liberté a imprimé à l'esprit grec une impulsion puissante; elle est le principe de sa grandeur. La littérature, qui s'attache surtout à la pensée, a besoin d'indépendance; l'art, qui s'attache à la forme, demande plutôt des encouragements, mais on conçoit que les âmes, exaltées par la conscience de leur dignité et par je ne sais quel souffle généreux, soient capables de créer de plus belles choses. Les idées du philosophe, de l'orateur, du satirique, de l'écrivain quel qu'il soit, se mêlent à la vie publique; elles agissent sur l'opinion. Aussi, chez les Grecs eux-mêmes, ont-elles paru parfois redoutables, et elles ont pu connaître un frein. Mais les conceptions qui se cachent sous la matière, qui ne rêvent que la beauté, et dont le seul but est de charmer, n'ont jamais été ni dangereuses ni comprimées. Comment le pouvoir le plus ombrageux pourrait-il les atteindre dans le silence de l'atelier? Je parle du pouvoir politique, car s'il s'agit d'une influence sacerdotale ou de la discipline d'un législateur, la question reparaît telle que je la posais tout à l'heure.

La religion exerce une action naturelle lorsqu'elle commande aux artistes des statues ou des tableaux pour ses temples. Les statues immobiles de l'Égypte, les peintures du culte byzantin prouvent jusqu'où peut s'étendre cette action. L'influence du législateur, surtout dans une petite république, n'est pas moins directe : ainsi Lycurgue et les éphores qui ont exagéré ses intentions ont pu proscrire de Sparte la peinture et tout ce que les arts offraient de plus propre à flatter les sens; ainsi Platon, dans sa cité imaginaire, se promettait d'enfermer les artistes dans un cercle étroit conforme à ses théories morales. Par bonheur, les pouvoirs politiques ont rarement intérêt à montrer cette rigueur : ils ne font qu'imiter les particuliers qui encouragent les artistes s'ils leur font des commandes, qui les découragent s'ils n'en font pas. Selon la forme de gouvernement qui régit son pays, le sculpteur changera-t-il de style, le peintre décorera-t-il différemment les temples ou les églises, le paysagiste verra-t-il la nature d'un autre œil? On conçoit que la musique fasse verser des larmes : tel air a gagné des batailles ou soulevé le flot populaire. Je ne connais point de tableau qui ait excité de telles passions, ni de statue qui ait hâté une révolution. Le culte des arts a pour forteresse la retraite, et pour garantie cette liberté qu'assure toujours une porte bien fermée. Les artistes qui se sont jetés dans les affaires s'en sont rarement applaudis, et leur pays, en perdant les chefs-d'œuvre qu'ils auraient dû faire, gagnait de fort médiocres administrateurs. Les Grecs ont compris ces dangers, et ils ont toujours tracé à leurs artistes une voie nette, distincte, libre.

D'un autre côté, il serait injuste d'attribuer une part trop grande à la politique, lorsqu'il s'agit du développement de l'art en Grèce. Athènes n'a guère été libre que pendant le siècle de Périclès ; dans les autres villes, les changements ont été sans nombre. Royauté, tyrannie, aristocratie, république avec l'intervention de la multitude, toutes les formes ont régi tour à tour les petits États qui divisaient la Grèce. Des révolutions sanglantes, des dissensions éternelles s'y mêlaient, et nous voyons l'art cependant suivre son développement logique, avancer par époques, avec ensemble, insensible aux accidents politiques, excepté à l'épuisement du Trésor, créant ses œuvres chez les rois comme dans les républiques, fécond sous Alexandre comme sous Périclès, encouragé par Polycrate ou par Hiéron autant que par Corinthe ou par Sicyone, cher aux Amphictyons de Delphes aussi bien qu'aux Géomores de Syracuse : il était pour tous les Grecs sacré comme une religion. C'est donc amoindrir leur génie que de le subordonner aux faits extérieurs, car il a surmonté, au contraire, tous les obstacles.

De même que les particuliers ne sont point exempts d'envie lorsqu'ils expliquent la marche rapide de l'homme de talent qui s'élève au-dessus d'eux, et mettent tout sur le compte des circonstances et de la fortune, de même la postérité n'est point juste envers les Grecs lorsqu'elle oublie leur ardeur, leur émulation merveilleuse, leur amour effréné du beau, les dons naturels de leur race, pour n'admirer que leur climat favorable aux arts, le sol charmant qui les inspire, la liberté qui les échauffe. Il semble que les plus grossières tribus du Nord, si on les transportait dans ce pays enchanté, produiraient en foule les Phidias et les Apelle. L'événement a bien prouvé le contraire, témoin les Albanais et les Turcs. D'ailleurs, les Grecs ont quitté leur beau ciel, ils ont habité les bords de la mer Noire, les côtes de la Lycie, les ports de la Sicile et de la Gaule, les sables brûlants de l'Afrique, et ils sont toujours restés des Grecs. Ils ont perdu leur liberté, ils ont été asservis à des tyrans, à des Romains, à des Barbares, et ils sont restés des Grecs. Après quinze siècles d'avilissement, de corruption morale, ils ont vu leur nationalité même effacée du monde. A ce moment encore, ils s'échappaient de Constantinople pour apporter à l'Europe le flambeau des arts et des lettres qui allait s'éteindre, et l'Europe s'en est soudain illuminée.

Il faut croire à l'égalité politique des hommes, mais non à leur égalité intellectuelle. La religion affirme que toutes les races sont sœurs; mais, en dehors des préceptes de la charité, quel peuple de race blanche reconnaît dans les nègres des égaux par la pensée et des frères par le génie ? Pourquoi donc les Grecs n'auraient-ils pas occupé un degré supérieur

dans l'échelle des races? Pourquoi n'auraient-ils point obtenu, par excellence, la grâce, la forme et le sentiment de la divine beauté? Les Sémites ont eu le génie du monothéisme, les Romains le génie de la politique, les Grecs le génie des arts. La science démontre qu'il est inutile de chercher la quadrature du cercle; ce n'est pas un effort moins stérile que de prétendre expliquer les dons mystérieux du Créateur. Il vaut mieux accepter la noble royauté des Hellènes dans l'art, et en retrouver l'histoire à travers les âges.

Les premières manifestations de l'esprit grec sont étrangères à la sculpture, mais elles lui seront plus tard singulièrement favorables. Je veux parler de la religion et de la poésie, qui furent étroitement unies dans le principe, et dont l'œuvre commune s'appelle *la Mythologie*. Pour bien comprendre la beauté d'une mythologie, il faut avoir la foi, la foi de l'imagination, qui est la plus enivrante de toutes. Mais si nous parvenons à nous défaire des idées fausses que les modernes se sont successivement formées sur la théologie grecque, si nous écartons le fétichisme grossier, les récits scandaleux recueillis à plaisir par les auteurs de résumés à l'usage de la jeunesse, les allégories et les madrigaux chers aux deux siècles qui nous ont précédés, les systèmes exclusifs comme l'evhémérisme qui ramène tout à l'histoire, et le symbolisme qui ramène tout à la matière, alors nous nous prenons à admirer cet immense et magnifique tissu de fictions qui enlace l'univers entier comme un réseau d'or et de lumière. La mythologie grecque est la plus poétique et la plus éclatante création de l'intelligence humaine. C'est bien autre chose qu'Homère et qu'Hésiode, l'un qui choisit seulement les croyances qui s'accommodent à l'épopée, l'autre qui prétend raconter la généalogie des dieux et établir l'ordre dans le monde de la fantaisie. La mythologie, qui l'a faite? Tous, et personne; c'est l'œuvre d'un peuple, œuvre profondément nationale à laquelle ont concouru les prêtres et les poëtes, qui, pendant longtemps, n'ont fait qu'un, les anciens de la tribu, les bergers dans les solitudes, les laboureurs rassemblés le soir, les marins bercés par la vague pendant les nuits étoilées. Les colonies d'étrangers, les navigateurs arrivant d'Orient ont apporté des éléments nouveaux qui ont été transformés peu à peu. La nature a parlé par ses mille voix : le flot expirant sur la plage, les mugissements de la tempête, la lumière infinie du soleil, les senteurs âcres de la montagne, le silence des forêts, le murmure des sources, bienfait d'un climat brûlant, tout a fourni des impressions à des imaginations sensibles, ardentes, fécondes, qui créaient sans cesse des explications fabuleuses pour les faits, des âmes pour la nature, des dieux pour le monde entier.

On devine à l'avance quelle influence une telle mythologie exercera plus tard sur l'art, lorsque l'art sera capable de façonner les images de ces dieux innombrables et puisera des sujets variés à l'infini dans ces mythes que les poëtes ont déjà appauvris en les embellissant. On cherche en vain dans l'histoire de l'humanité une matière pareille. Depuis tant de siècles, les modernes vivent encore sur le paganisme grec, ils lui empruntent le sujet de leurs statues, de leurs tableaux, de la décoration de leurs palais, de leurs meubles. L'art, quand il veut se reposer des austères traditions du christianisme ou de l'imitation de la vie réelle, se réfugie dans le sein de la mythologie grecque, dans cet Olympe de fictions éternellement charmantes. Tant il est vrai que la Grèce a été la jeunesse de l'humanité, et que l'humanité vieillie, dès qu'elle veut se reporter aux doux sourires, aux rêves brillants, à la grâce idéale, aux enchantements de l'âge d'or, est forcée de retourner à la Grèce !

La science, lorsqu'elle rencontre quelque fable sur son chemin, en cherche l'origine, en démontre la fausseté, et met à nu dans toute sa sécheresse l'idée qui se cache sous le symbole. Mais autre chose est l'histoire des religions, autre chose l'histoire de l'art. L'esprit philosophique doit tout pénétrer : les artistes, au contraire, ont besoin d'une imagination crédule qui accepte tout avec passion : c'est à la forme qu'ils s'attachent, et l'idée ne peut les inspirer qu'autant qu'elle prête à la forme. Je me figure une belle prairie de la Thessalie ou de l'Élide émaillée de mille fleurs. Partout naissent au hasard, se pressent, se mêlent, se groupent par familles les anémones, les pensées, les crocus, les asphodèles ; les espèces les plus diverses se confondent, et cet ensemble est pourtant plein d'harmonie, de fraîcheur et d'éclat. Hélas! quand vous m'aurez prouvé que ces fleurs ne sont qu'oxygène, azote et carbone, quand l'analyse chimique aura décomposé les couleurs et les parfums, que restera-t-il, sinon une certitude triste, amère, et un peu de cendres? L'art ne cherche que la vie et l'enveloppe sensible des idées; il aime l'illusion. Ce n'est point à nous qu'il appartient de détruire à plaisir la poésie du passé. Dès que la source des fictions est connue, elles perdent de leur charme en même temps que de leur autorité. Il semble qu'elles aient besoin de la teinte mystérieuse dont les entoure une origine populaire. Un des souvenirs qui m'étaient restés de lectures déjà éloignées, c'était l'explication que donnaient les Grecs du lever quotidien du soleil; car, si le soleil part chaque matin sur son char étincelant et baigne chaque soir ses coursiers dans la mer, comment regagne-t-il (la terre étant plate aux yeux des anciens) l'orient, son point de départ? J'avais lu précisément que, pendant la nuit, le soleil se reposait sur une barque d'or fabriquée par

Vulcain et garnie d'ailes. C'était comme une couche flottante pour le dieu; pendant son sommeil, la barque l'emportait doucement sur les eaux, de la demeure des Hespérides au pays des Éthiopiens, c'est-à-dire du couchant à l'orient. Là il trouvait un autre char et un attelage frais pour recommencer sa course. Cette fiction m'avait charmé par sa poésie, naïve comme une légende populaire, lorsque dernièrement je reconnus qu'elle était l'œuvre de Mimnerme; Mimnerme, embarrassé pour expliquer la géographie céleste d'Homère, avait inventé cette fable. Il m'a semblé aussitôt qu'elle perdait tout son prestige. Que serait-ce si l'art voulait, à l'aide de la science, disséquer toutes les formes qu'il admire et résoudre tous les nuages dont il se repaît? C'est la beauté surtout qui fait la vérité de ce qu'il croit.

L'art grec a puisé sans limites dans la religion : aussi est-il éminemment mythologique, même sur des vases à boire, sur des miroirs, sur des boîtes à parfums, sur les objets destinés aux usages les plus vulgaires. La sculpture a été appelée à un rôle plus grand encore, puisqu'elle a dû créer des dieux, puisqu'elle leur a donné une forme sensible qui, peu à peu, a gagné les âmes, au détriment de l'idée religieuse ; de sorte qu'on en vint un jour à adorer la beauté divinisée encore plus que la divinité. L'art devait entraîner à cette extrémité une religion qui s'abandonnait à lui. Les fureurs des Iconoclastes ne sont donc point sans fondement, si nous rapprochons du paganisme grec les annales de l'histoire byzantine.

Les prêtres grecs avaient-ils pressenti ce danger? Voulurent-ils que l'art fût esclave? Le tinrent-ils asservi aux traditions hiératiques? En d'autres termes, faut-il accuser la religion d'avoir prolongé l'enfance de l'art et de l'avoir contraint à copier sans cesse de vieux et laids modèles que recommandait leur caractère sacré?

Comme l'Égypte a paru, au commencement de ce siècle, le berceau de la religion aussi bien que de l'art grec, la mode était alors parmi les savants de tout rapporter à l'Égypte. On voyait l'art égyptien enchaîné par des lois étroites : l'art grec devait être enchaîné aussi. Le progrès eût été une impiété aux yeux des prêtres égyptiens; de même, les prêtres grecs devaient défendre à la sculpture de s'écarter de la grossièreté des antiques idoles. Ce système avait l'avantage de simplifier singulièrement l'histoire obscure des premiers siècles de l'art. Découvrait-on un détail nouveau, on avait le droit de le généraliser, de l'appliquer à tout propos, et de se rejeter sur la tradition hiératique, c'est-à-dire sacrée, immuable, universelle. On est allé bien loin sur cette pente, où j'estime dangereux de m'engager; car je reprends ici l'idée de liberté qui nous

semblait tout à l'heure mal réalisée par l'histoire, et je change seulement de point de vue. La force vitale, l'originalité, la grandeur de l'art grec résidaient, non pas dans les institutions politiques soumises aux caprices de la fortune, mais dans cette liberté qui est insaisissable et se rit des événements, qui a pour sanctuaire le génie et qui faisait dire aux sages de l'antiquité qu'ils étaient libres, même dans les fers. Le génie grec a pour définition qu'il est libre, et cette indépendance intellectuelle éclate sous toutes les faces de la civilisation, quel que soit le gouvernement qui règne. Si nombreux que soient les emprunts que la Grèce a pu faire à l'Égypte et à l'Assyrie (et il ne faut point les exagérer), je ne crains pas de dire qu'ils n'ont trait qu'à la technique, à la partie matérielle de l'art. Quant à l'esprit qui préside à cet enfantement, c'est une réaction contre les traditions étroites de l'Orient, c'est l'art libre, qui sera si fécond, opposé à l'art esclave, qui s'affaissera par une chute si pesante.

Dès le seuil des temps historiques, on cherche en vain chez les Grecs la tyrannie du principe sacerdotal, car la civilisation homérique laisse voir le pouvoir spirituel confisqué par le pouvoir temporel. Les prêtres ne sont point les maîtres, ils ne forment aucune association qui ressemble à un clergé. Aussi la poésie et l'art sont-ils des auxiliaires que la religion implore, au lieu de les dominer. Au milieu de divinités innombrables, de temples inégalement célèbres, au sein de l'anarchie mythologique, les prêtres de sanctuaires souvent rivaux demandent à l'art plus de force, à la poésie plus de prestige ; ils ont besoin de captiver la foule en rendant le culte tout extérieur et en donnant à l'idée qu'ils ont divinisée une forme de plus en plus matérielle, et surtout de plus en plus belle. Je ne vois point dans l'histoire grecque de traces du despotisme hiératique. Le prêtre, dans la société hellénique, n'est point un obstacle ni le représentant de vieux préjugés ; il est, au contraire, à la tête du progrès, il le consacre. Il part avec les chefs des nouvelles colonies, il prête son concours intelligent à ceux qui régissent les États, il accommode les oracles aux réformes salutaires des législateurs. Où sont les persécutions exercées par les prêtres grecs? Où voit-on percer l'intolérance? Phidias, Anaxagore, Aspasie, ont été accusés d'impiété, mais par un parti politique et dans Athènes républicaine : ce sont les ennemis de Périclès qui essayent leurs forces sur ceux qui l'entourent. Socrate a bu la ciguë, mais ce ne sont point les prêtres, c'est un orateur, c'est un poëte comique qui l'attaquent ; le peuple le condamne comme un novateur qui veut renverser les lois de son pays.

Pour la sculpture en particulier, la religion, loin d'imposer à l'artiste des entraves, le poussait vers le progrès, et profitait de sa science nou-

velle dès qu'il l'avait acquise. Il y avait à Sparte deux antiques statues d'Hilaïre et de Phœbé. Une prêtresse entreprit un jour de leur faire ajuster des têtes nouvelles, un visage plus beau; dès qu'une idole eut été ainsi rajeunie, les éphores avertis lui défendirent de toucher à l'autre. Des prêtres venait l'initiative, des magistrats l'obstacle. Quand on lit les descriptions des voyageurs anciens, que de statues ont été remplacées, renouvelées, embellies! Dès que l'art grec peut nommer ses premières œuvres, même si ce sont les œuvres d'artistes fabuleux, on sent que la carrière est libre. Dédale commence déjà à s'écarter de la tradition égyptienne, à détacher du corps les bras de ses statues. Il essaye de leur donner plus de mouvement et des attitudes diverses. Les prêtres s'en indignent-ils? Au contraire, c'est là précisément ce qui recommandait Dédale à l'admiration des Grecs. Ils racontaient qu'un jour Hercule avait rencontré sa propre statue, si ressemblante qu'il crut voir un rival et se mit à le lapider. Les prétendus élèves de Dédale travaillaient avec autant de liberté, et c'était le peuple ignorant qui attachait parfois les statues avec des chaînes, de peur que leurs dieux, dont les corps semblaient vivants et les pieds prêts à marcher, ne voulussent les quitter. Ne parlait-on pas aussi de véritables automates créés par Dédale? Les prêtres devancèrent l'opinion, et protégèrent même les artistes contre ses injustices. Lorsque Dipœne et Scyllis, par exemple, furent maltraités par les Sicyoniens, qui s'alarmaient de leurs innovations, ce fut l'oracle de Delphes qui prit leur défense. Si nous remarquons ces tendances des prêtres aux époques reculées, que sera-ce quand la Grèce sera plus éclairée et plus passionnée pour l'art?

Si l'on observe et si l'on compare les statues archaïques, on remarque des types souvent répétés, l'arrangement symétrique des draperies, des plis roides et qu'on dirait copiés sur des étoffes apprêtées, le sourire qui contracte toutes les bouches, un air de famille commun à la plupart des figures ou des bas-reliefs. En étudiant les monuments de plus près, on saisit cependant des nuances et des différences notables. Du reste, je suis loin de méconnaître ce qu'il y a de traditionnel dans les productions des vieilles écoles de la Grèce, car la tradition dépend moins de la religion qu'elle n'appartient à l'art. L'art indépendant et qui ne relève que de lui-même se crée ses règles et ses lois. Cette tradition que vous semblez critiquer est l'essence même de l'art grec; c'est le secret peut-être de sa grandeur, c'est assurément le secret de sa perfection.

Les modernes, qui ont hérité des trésors amassés par tant de siècles et qui n'ont qu'à choisir parmi les vérités à jamais conquises ou parmi des modèles innombrables, ne soupçonnent pas ce qu'ont coûté aux pre-

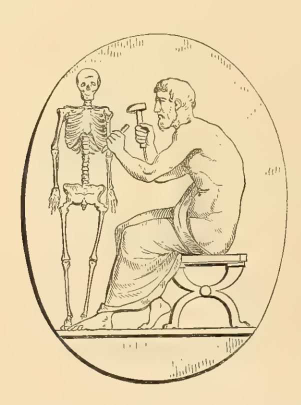
mières civilisations ces modèles et ces conquêtes. Nous imitons les fils des parvenus qui jouissent avec tant d'indolence du fruit de tant de labeur. Mais, dans les sociétés antiques, quand il fallait tout découvrir et tout créer, quand la philosophie, la littérature, l'art, étaient encore ignorés, quel était l'isolement des plus grands esprits! Quelle était leur faiblesse, sans appui et sans guides! Déjà plusieurs civilisations avaient failli; elles s'étaient engagées dans des voies fausses; leurs efforts, parfois gigantesques, n'avaient point atteint le but, ou des bouleversements terribles de l'ancien monde les avaient emportées pendant leur marche, car, si le génie humain date de la Grèce, l'humanité date de plus loin. Les Grecs, à leur tour, s'élevant sur ces ruines et profitant des éléments incomplets que leur transmettaient les civilisations orientales, ont pris le flambeau et cherché leur route, route difficile, lentement trouvée, puisque l'art véritable n'a eu qu'un long et mystérieux enfantement. Pendant des siècles, l'art s'est traîné terre à terre; la poésie resplendissait déjà dans sa plus belle fleur, qu'il existait à peine. En effet, la poésie n'est qu'un jet de la pensée, qui trouve une langue toute faite pour s'exprimer. L'art, au contraire, doit lutter avec la matière, la dompter, et cette lutte suppose souvent des siècles.

La sculpture fut donc humble à ses débuts, embarrassée, craintive, n'osant se détacher du certain pour tenter l'inconnu, ne faisant point un pas en avant sans regarder en arrière, formant, à mesure qu'elle avançait, une chaîne indestructible : cette chaîne, c'est la tradition, non pas la tradition étroite des peuples routiniers, cercle vicieux dans lequel les Chinois tourneront jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent épuisés; non pas la tradition stérile des pays asservis aux castes sacerdotales où l'art est enfermé dans des signes hiéroglyphiques et des formes écrites, mais la vraie, la seule tradition, qui est toute intelligence et toute liberté, et qui dans le respect du passé sent la force de l'avenir. La sculpture grecque avançait lentement parce qu'elle ne cherchait pas la nouveauté; elle cherchait le progrès. Faire comme le maître, un peu mieux s'il est possible, mais surtout faire comme lui; s'assurer par des épreuves répétées, demeurer en place plutôt que de s'égarer, se modifier par nuances, sans secousses, voilà ce que se proposait chaque école, et longtemps les élèves furent plutôt des artisans que des artistes; car il faut tenir le compte le plus sérieux des conditions matérielles et des difficultés pratiques. C'est donc l'art qu'il faut accuser, et non pas la religion, si le développement de l'art a été entouré de tant de précautions, s'il est resté longtemps semblable à lui-même; ou plutôt, loin de l'accuser, il faut voir, dans cette éducation sûre, la source de sa grandeur et de ses admirables principes.

Ainsi nous retrouvons sous son véritable aspect la théorie de la liberté appliquée aux arts. Nous réclamons, au nom de l'art grec, non pas seulement cette liberté extérieure qui dépend de la faiblesse des hommes ou des jeux de la fortune, mais cette liberté intime qui ne craint aucune atteinte, qui est quelque chose de supérieur à la liberté, et qui s'appelle l'indépendance : l'indépendance a été l'âme de l'art grec. Il ne faut pas craindre de le répéter, c'est par des aspirations si réglées à la fois et si fières, c'est par une volonté inflexible de n'exprimer que leur propre génie et de lui donner une force originale, c'est par une poursuite ardente, infatigable du beau, abstrait de toutes les imitations et de toutes les influences étrangères, que les Grecs ont produit ce chef-d'œuvre à jamais inimitable qui s'appelle la sculpture grecque. Oui, ils ont emprunté aux Égyptiens, aux Assyriens, à tous les peuples leurs aînés, des inventions, des procédés, des modèles promptement dédaignés; mais ils n'en sont ni moins originaux, ni moins créateurs. Une comparaison, dont on excusera la hardiesse, fera sentir la force de cette pensée. Avant la création du monde, dit la Genèse, les éléments étaient confondus; l'eau, l'air, le feu, la terre existaient, mais amalgamés dans un horrible chaos. Dieu les sépara, leur imposa des lois, et l'univers fut créé. De même, les éléments que l'art grec a mis en œuvre existaient avant lui, mais dispersés, sans règle, confus. Les Grecs ont porté l'ordre et la lumière au milieu de ce chaos, ils ont trouvé les principes de la beauté absolue, établi l'harmonie et l'empire idéal de la raison : alors seulement on a pu dire que l'art était créé.

BEULÉ.

(La suite prochainement.)



RAPHAEL ET L'ANTIQUITÉ

LE TRIOMPHE DE GALATÉE



DANS la conception de sa Galatée, Raphaël n'a fait appel qu'à lui-même et à ses propres ressources, car aucun monument antique n'a pu inspirer son génie. En effet, même aujourd'hui, on chercherait en vain parmi les statues, les bas-reliefs, les médailles et les pierres gravées des grandes époques de l'art antique, une figure qu'on pût indiquer avec certitude comme représentant Galatée. Les fouilles de Pompéi, de Stabies et d'Herculanum nous ont, il est vrai, donné quelques renseignements à cet égard. Mais les peintures tirées de ces villes gréco-romaines appartiennent déjà à la décadence; ce ne sont que des tableaux de genre, et là encore je cherche vainement, en dehors du style anecdotique, une représentation de cette Galatée qu'Homère appelait *célèbre*. Toutefois, ces monuments sont précieux, et, bien que Raphaël ne les ait point connus, il est utile de les considérer, pour montrer que le même esprit n'a point inspiré la fresque de la Farnésine, et que si l'on veut trouver dans l'antiquité un souffle, non pas identique, mais seulement analogue, c'est plus haut qu'il faut remonter.

La peinture dont je veux parler surtout n'a revu le jour que depuis l'année 1833. Elle se trouvait à Pompéi, dans une petite chambre, à droite du *tablinum* de la *Casa de' Capitelli colorati*. C'est un charmant paysage mythologique, animé par la fable de Galatée, telle qu'Ovide la raconte dans ses *Métamorphoses*. A gauche, au pied d'un rocher, Polyphème est debout, appuyé sur l'arbre qui lui servait de bâton. Autour de lui, ses troupeaux paissent en liberté. A droite s'étend la mer, au milieu de laquelle navigue Galatée, assise sur un dauphin et précédée

d'un triton soufflant dans une conque marine. Au-dessus de la nymphe voltige un petit Amour, qui, à l'aide d'un parasol[1], la protége contre les ardeurs d'un jour brûlant. Au fond s'avance un promontoire, couronné d'un temple et bordé de portiques circulaires qui dessinent le rivage. Tout cela est joli, gracieux, mais sans émotion[2]. La Galatée, vue de dos et tournant sa tête vers le spectateur, présente une fraîche et belle image; elle semble heureuse de vivre au sein des flots d'azur qui caressent ses pieds délicats; tout son corps est inondé d'une ardente lumière; elle élève au-dessus de sa tête une feuille de lotus qui lui sert de *flabellum*[3], et fait signe vers le rivage. On devine Acis caché derrière le rocher sous lequel il périra bientôt. Cette composition est un poétique reflet de la fable, telle que nous l'ont laissée Théocrite, Ovide, Lucien et Philostrate[4]. « L'onde, agitée avec un doux frémissement, regarde la « nymphe sortir du sein des eaux..., semblable, en ses mouvements, « à la feuille d'acanthe, qui, dans les ardeurs de l'été, voltige au gré des « vents[5]. » C'est bien là la nymphe qui visitait les rivages de Sicile dans les songes agités du cyclope, et qui fuyait devant lui « comme la brebis « à l'aspect du loup dans les forêts[6]. » Ce tableau respire une certaine mollesse orientale. On y sent comme une émanation lointaine de cette Ionie asiatique, qui avait apporté à l'art grec des éléments dont la grâce voluptueuse et efféminée étouffait, depuis longtemps déjà, les mâles beautés des grandes époques. De pareilles peintures répondaient d'ailleurs parfaitement à l'état des esprits et à la disposition des âmes, au moment où le christianisme allait paraître. Le monde, sans croyance et sans foi, s'en allait à la dérive : depuis longtemps déjà les poëtes ne chantaient que pour satisfaire à un vague besoin d'idéal et d'harmonie, les artistes ne travaillaient que pour le seul plaisir des yeux. Leurs œuvres pouvaient être élégantes, mais elles étaient sans ferveur; le sentiment de la nature pouvait être vif et profond, car la terre était toujours belle et le ciel avait conservé sa splendeur, mais tout cela n'allait qu'aux sens et l'âme restait vide.

Cette impression, je la retrouve à peu près identique en présence de toutes les peintures sorties des fouilles d'Herculanum, de Stabies et de

1. L'*umbella* ou *umbraculum* (σκιάδειον) des anciens s'ouvrait et se fermait comme nos ombrelles et parapluies.

2. Polyphème et le triton sont d'un dessin lourd et sans noblesse.

3. La feuille de lotus servait d'éventail (*flabellum*) aux dames grecques et romaines.

4. Philostrate, lib. II, Im. XVIII.

5. Théocrite, Idyl. VI.

6. Théocrite, Idyl. XI.

Pompéi. Soit que je regarde le tableau de *la Casa de' Capitelli colorati*; soit que je m'arrête devant cet Amour, qui, monté sur un dauphin bondissant au milieu des flots, va porter à Galatée le message de Polyphème, ou devant cette néréide si mollement couchée sur un hippocampe[1]; soit enfin que je considère les tritons ardents et les nymphes amoureuses dont on avait peuplé les frises élégantes des *tepidaria*, mon sentiment reste le même, et si certaines analogies matérielles me font songer à la fresque de la Farnésine, c'est pour me démontrer aussitôt la différence et presque l'opposition qui sépare cette fresque des seules peintures que l'antiquité nous ait laissées sur le même sujet. L'élégance du dessin antique, la poésie de la lumière qui éclaire ces tableaux, font éprouver quelque chose du charme des vers d'Ovide et de Théocrite. La Galatée de Raphaël nous élève sans effort à la sublimité de l'ode, et nous fait entendre une strophe révélée des divins concerts.

Pour trouver dans l'antiquité quelque chose, non de semblable, mais de comparable peut-être aux inspirations de Raphaël, il faut chercher dans les plus grands siècles, parmi les œuvres signées des noms les plus fameux. Il faut remonter, non jusqu'au style archaïque de Cimon et de son école, mais s'arrêter entre la 80e et la 111e olympiade[2], au temps de Polygnote, d'Apollodore, de Zeuxis, de Parrhasius, de Timanthe, de Pamphile, de Mélanthe, de Protogène et d'Apelles. Malheureusement, bien que d'après certaines imitations postérieures et d'après les peintures des vases, on puisse prendre une haute idée de la manière simple, hardie, élégante et noble de ces maîtres, la grande peinture des Grecs est perdue pour nous. Comment apprécier la sublime austérité du style religieux de Polygnote[3], le jet léger de ses draperies délicates[4], l'agrément de ses figures de femmes tant vantées par Lucien? Comment restituer les larges perspectives des compositions pittoresques d'Apollodore? Qui nous rendra le charme des tableaux de Zeuxis[5], l'abondance et la variété des

1. Cette néréide, entièrement nue, se détache en pleine lumière sur un fond d'un rouge sombre. Des anneaux d'or ornent ses bras et ses jambes. Une belle draperie verte, brodée d'or, s'enroule autour de sa cuisse. — Ce tableau, qu'on voit à Naples, au musée Bourbon, fut trouvé à Stabies, le 4 avril 1760.

2. 460 à 436 av. J.-C.

3. Polygnote avait orné de peintures le Pœcile, le Théséum, l'Anacéum d'Athènes, le temple de Delphes, le Lesché des Cnidiens, le temple de Minerve à Thespies et à Platée. Voir, sur les tableaux du Lesché, représentant la prise de Troie, le départ des Grecs et la visite d'Ulysse aux enfers, Pausanias, x, 25, 31.

4. *Primas mulieres lucida veste pinxit.* (Pline.)

5. Sur Zeuxis, voyez Quintilien, xii, 10, et Quatremère de Quincy, *Monuments restaurés*, t. II, p. 71.

conceptions de Parrhasius, les détours ingénieux de Timanthe, les lignes savantes et sévères de Pamphile, et la perfection des rares ouvrages de Protogène? Comment imaginer la puissance d'attraction des œuvres d'Apelles, qui réunissaient la grâce, la brillante couleur et les charmes sensuels de la douce Ionie, à l'austérité dogmatique de Thèbes et de Sicyone [1]? Comment concevoir avec exactitude les principes opposés de ces différentes écoles, la mollesse enivrante des peintres ioniens, la grande manière des maîtres de l'Attique, et la sévérité des artistes du Péloponèse? Que d'érudition n'a-t-on pas dépensée pour refaire, à l'aide de textes incomplets et ingrats, une histoire impossible! Que d'efforts n'a-t-on pas tentés pour reconstruire sur le sable un monument dont les hommes, complices du temps, ont sapé toutes les bases! Comment porter un jugement équitable sur des œuvres qui, depuis deux mille ans, n'existent plus? Et pourquoi tenter de vaines comparaisons?

On peut d'ailleurs affirmer qu'un abîme sépare la peinture moderne de la peinture antique. L'antiquité a produit d'excellents peintres, on n'en saurait douter; mais elle n'a pas eu le génie de la peinture. La plastique s'était emparée presque exclusivement des hautes facultés imitatives des Grecs. La peinture, alors même qu'elle arriva chez eux à l'apogée de sa splendeur, ne cessa d'être, pour ainsi dire, tributaire de la sculpture, et tenta toujours de s'en rapprocher en lui empruntant quelques-uns de ses moyens d'exécution. C'est ainsi qu'elle sacrifia sans cesse le coloris au dessin [2], laissant un large espace entre les différentes figures d'un tableau, afin qu'aucun contour ne fût perdu ou noyé dans l'ombre, évitant soigneusement les raccourcis trop sensibles, et distribuant sur toutes les parties une lumière abondante, claire et transparente. Des tendances contraires ont guidé l'art moderne. Ce que l'art spiritualiste et chrétien demande à toutes ses productions, c'est l'âme; et pour traduire l'âme, il faut subordonner souvent le corps à l'expression, c'est-à-dire qu'il faut sortir des lois de la statuaire. La peinture, en disposant des forces expressives qui manquent à la sculpture, devait être par excellence le moyen de rendre les aspirations les plus élevées de l'âme chrétienne. La peinture de la Renaissance surtout a été personnelle, essentiellement expressive, et indépendante de tous les arts voisins. Le paganisme a fait briller dans le monde le génie de la

1. Sur la vie et les ouvrages d'Apelles, voyez les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XLIX, p. 200.

2. *Artifices etiam quum plura in unam tabulam opera consuluerunt, spatiis distingunt ne umbræ in corpora cadant.* (Quintilien, VIII, 5, 26.) — L'ombre ne devait servir qu'à détacher du fond la forme corporelle des figures.

plastique, et le christianisme y a fait resplendir le génie de la peinture. L'art antique compte une foule de grands sculpteurs et quelques grands peintres : l'art moderne nomme une foule de grands peintres et quelques grands sculpteurs. De sorte que, pour avoir des termes exacts de comparaison et pour opposer entre eux des ouvrages d'une égale valeur, il serait peut-être plus juste et plus raisonnable de franchir les limites qui séparent chacun des arts d'imitation, et de rapprocher les chefs-d'œuvre de la peinture italienne des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque. Or, parmi les plus belles statues antiques qui sont parvenues jusqu'à nous, en est-il qu'on puisse nommer en présence de la fresque de Raphaël? Sans hésiter on peut répondre : oui.

Ce n'est pas, il est vrai, dans la grande école attique qu'il faudra chercher de semblables rapprochements. Bien que ce qui reste des statues colossales de Phidias et des métopes héroïques d'Agoracrite et d'Alcamène présente une beauté pure, une exquise noblesse, une remarquable dignité naturelle et une simplicité naïve, dont on retrouverait peut-être la trace dans certaines parties de l'œuvre de Raphaël, ce n'est point le souvenir de Thésée, ni celui des Parques ou de la pompe des Panathénées qu'il faut évoquer en présence du *Triomphe de Galatée*. Ce ne sera pas davantage les œuvres sévères des écoles d'Argos et de Sicyone. Les figures gymnastiques de Polyclète, malgré la justesse et l'harmonie de leurs proportions, et même son Amazone, la plus belle des Amazones créées par le ciseau grec, ne peuvent pas non plus être étudiées avec opportunité en présence de la fresque du Sanzio. Sera-ce alors l'art plus matériel et plus individuel de Myron l'Éleuthérien? Pas davantage. La sculpture grecque, avant la guerre du Péloponèse, bien que débarrassée des entraves de la rigidité primitive par l'esprit libre et vif de la démocratie athénienne, ne se départit jamais du calme et de la dignité, qui sont le pur domaine de la plastique et son apanage presque exclusif. Mais quand l'olympien Périclès eut été remplacé par Cléon le rhéteur; quand la Grèce, épuisée par la guerre et par la peste, eut perdu la virilité des vieilles coutumes nationales, la sculpture, à laquelle une génération affaiblie demandait des jouissances et des sensations vives, chercha à traduire les émotions, devint sensuelle, violente, mobile, et outre-passa souvent les limites que lui assignent ses propres ressources. Cependant, grâce au génie de quelques artistes supérieurs, qui, dans les premières années de cette nouvelle époque, surent allier avec un rare bonheur la noblesse et le grandiose aux tendances nouvelles, la plastique grecque, avant de tomber dans la déclamation, produisit encore d'immortels chefs-d'œuvre, et les noms de Scopas, de Praxitèle

et de Lysippe, figurent avec honneur à côté des noms consacrés du grand siècle.

Nous ne connaissons que par l'enthousiasme des contemporains le groupe merveilleux des divinités marines conduisant Achille vers l'île de Lemnos. Mais n'y a-t-il pas un lien évident, une affinité palpable, entre la sensation que fait naître l'idée seule de ce magnifique ouvrage et le sentiment qu'on éprouve en regardant le *Triomphe de Galatée?* Raphaël n'a-t-il pas refait à son propre point de vue, c'est-à-dire avec une tendance plus spiritualiste et moins voluptueuse, le cycle de Neptune, auquel Scopas avait donné la perfection la plus haute? N'a-t-il pas restitué aux flots leur antique poésie, leur persuasion intime et profonde? Ses tritons ne sont-ils pas les satyres de la mer, et ses néréides n'en sont-elles pas les ménades? Jamais, enfin, le sculpteur grec a-t-il pu donner à aucune de ses figures plus d'élan et d'enthousiasme que n'en a la fille de Nérée sous le pinceau de l'Urbinate[1]?

Mais quittons le rêve pour la réalité, et considérons des œuvres dont chacun puisse apprécier la valeur et comprendre la beauté. Qu'on se transporte à Florence dans la salle des Niobides[2], et là on aura la véritable révélation d'un art que les plus puissantes affinités rattachent à l'art de Raphaël. C'est le même pathétique et la même aptitude à toucher avec une délicatesse extrême les cordes les plus sensibles ; c'est la même émotion, la même tempérance et la même réserve ; ce sont les mêmes formes, pleines de noblesse et de grandeur; c'est la même répugnance pour les moyens extrêmes et pour les passions capables d'altérer la beauté. Quand je considère la noble douleur qui élève Galatée, je pense aussitôt à Niobé et à ses filles :

O Niobe con che occhi dolenti

1. Pline cite, parmi les ouvrages en marbre qui se trouvaient à Rome, plusieurs néréides de Scopas. — Pausanias parle aussi d'un groupe considérable de Scopas représentant Poseidon et Amphitrite, au milieu d'un chœur formé des génies de la mer. (Pausanias, II, 1; Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien,* p. 377.) — Le musée de Naples possède une très-belle statue de néréide montée sur un monstre marin. Elle fut trouvée dans une villa du Pausilippe. C'est un magnifique ouvrage en marbre de Paros, que l'on a quelquefois attribué à Scopas.

2. Ces statues, actuellement au musée des Offices, furent trouvées en 1853, près de la porte San Giovanni, à Rome. (Voyez Zannoni, *Galleria di Firenze.* — Guattari, *Memorie enciclop.,* 1817, p. 77.—Fabroni, etc.) — Parmi les Niobides de Florence, il en est qui ne sont que des copies. La qualité du marbre diffère dans plusieurs de ces statues. Sont-ce même là les statues célèbres dont s'enorgueillissait l'antiquité? et n'avons-nous plus à admirer que des répétitions savantes?

Vedev' io te, segnata in su la strada,
Tra sette et sette tuoi figliuoli spenti![1]

La nymphe dont Raphaël a évoqué l'image semble presque appartenir à la famille de Tantale[2] : elle est la sœur chrétienne de ces vierges antiques qui cherchent à fuir la colère de Latone, et qui succombent en invoquant les dieux ; elle est la fille régénérée de cette mère qui implore le ciel dans un élan de suprême amour, en pressant dans une tendre étreinte la plus jeune, la plus faible et peut-être la plus aimée de ses filles. La force et la majesté du désespoir, la grâce, l'héroïsme et la plénitude d'une vie forte et puissante, toutes les hautes qualités qui brillaient au fronton du temple d'Apollon Sosianus se retrouvent, modifiées par le sentiment moderne, mais avec la même éloquence et la même poésie, dans la fresque de la Farnésine. C'est ainsi qu'à dix-huit cents ans de distance des liens mystérieux réunissent des génies appartenant à des religions et à des civilisations différentes : preuve irrécusable que la vérité n'a pas d'âge, qu'elle est éternelle, immuable, et que dans les rares et courts instants où il est donné au monde de la voir se produire sous une forme sensible, elle apparaît toujours brillante du même éclat, rayonnante de la même beauté.

Si, après avoir essayé d'établir les rapports qui existent entre la fresque de la Farnésine et les chefs-d'œuvre de l'antiquité, on veut apprécier ce que vaut cette fresque relativement à d'autres peintures de la Renaissance, inspirées également par la poésie antique, il suffit de promener ses regards dans la salle même où triomphe Galatée. Balthazar Peruzzi et Sébastien de Venise, deux des plus célèbres artistes de cette époque, sont là en présence de Raphaël, et l'on peut voir ainsi d'un seul coup d'œil à quelle hauteur le Sanzio s'élève au-dessus des plus grands.

Balthazar Peruzzi, après avoir construit la Farnésine et l'avoir ornée de peintures extérieures, devait concourir aussi à sa décoration intérieure. Le style de l'antiquité lui était familier. Déjà il avait fait ses preuves dans le donjon du château d'Ostie[3] et sur la façade de la maison de messer Ulisse da Fano[4]. La villa d'Augustin Chigi lui ouvrait de nouveaux horizons, où ses rares facultés de savant et d'artiste allaient

1. Dante, *Purgatorio*, canto XII, v. 37 sqq.

2. Niobé était fille de Tantale et femme d'Amphion, roi de Thèbes, dont elle avait eu sept fils et sept filles. Elle osa insulter Latone, qui confia à Apollon et à Diane le soin de sa vengeance.

3. Il y avait peint des batailles en clair-obscur.

4. Il avait représenté des sujets tirés de la vie d'Ulysse.

trouver un champ presque illimité. Les premières fresques qu'il peignit vraisemblablement dans ce palais se trouvent dans une salle aujourd'hui presque complétement ignorée, même des artistes. Une frise admirable, de petite dimension, représentant une suite de sujets mythologiques tirés des *Métamorphoses* ou empruntés aux temps héroïques de la Grèce, court tout autour de cette chambre [1]. Parmi ces histoires fabuleuses, réunies les unes aux autres par des liens purement pittoresques, on reconnaît successivement : Hercule combattant le Centaure, terrassant le lion de Némée, triomphant de l'hydre de Lerne, étouffant Antée, poursuivant la biche aux pieds d'airain, et portant à Eurysthée le sanglier de la forêt d'Érymanthe [2]. Puis, c'est l'enlèvement d'Europe; Danaé succombant sous l'étreinte d'une pluie d'or; Diane et ses nymphes se baignant dans un bassin circulaire, et regardant autour d'elles Actéon, métamorphosé en cerf, et les chiens qui le poursuivent; la lutte d'Apollon et de Marsyas, et le supplice infligé au vaincu par l'impitoyable vainqueur; la fable d'Antiope; enfin, une énumération poétique de toutes les divinités de la mer, depuis Neptune et Amphitrite jusqu'aux naïades et aux tritons, aux centaures marins et aux hippocampes : tout cela empreint d'une naïveté charmante, d'un goût très-fin et d'une piquante originalité. On croit voir une série de sarcophages antiques dont les bas-reliefs s'animeraient de l'âme et de la vie modernes. Le sentiment de la fable s'y montre très-vif et très-élevé, mais il y manque encore l'indépendance souveraine. L'artiste est sous le coup de son admiration; une certaine timidité, qui n'est pas exempte de charme, arrête son essor, et son respect enchaîne son inspiration [3].

C'est surtout dans la galerie même où allait surgir Galatée qu'il faut considérer les fresques de Balthazar Peruzzi. Il avait commencé par décorer cette galerie au moyen d'un simulacre de colonnes et de motifs

1. Cette salle, carrée et de dimensions ordinaires, se trouve au rez-de-chaussée de l'aile gauche du palais, dans le côté opposé à la galerie où se voit la fresque de Galatée, c'est-à-dire dans la partie qui donne sur la *via Lungara.* Elle sert de chambre à coucher à des domestiques, et le public n'y entre pas. Le hasard seul me l'a fait connaître. La frise que j'indique ici, et que je suppose devoir être de Balthazar Peruzzi, est mal éclairée et placée trop haut pour qu'on la puisse voir convenablement. Il est à souhaiter qu'à l'aide des procédés dont on dispose aujourd'hui, on la transporte dans un endroit où il soit possible de l'étudier dans ses moindres détails.

2. Cette partie de la frise a beaucoup souffert; elle a même, en certains endroits, presque complétement disparu sous les efflorescences salpêtrées.

3. On comparera avec intérêt les peintures de cette frise aux bas-reliefs qui circulent autour du vase de marbre de la villa Albani, et qui représentent aussi les travaux d'Hercule. (Winckelmann, *Monum. ined.*, n° 64.)

d'architecture qui la font paraître beaucoup plus grande qu'elle ne l'est réellement [1]. L'illusion de cette décoration est telle, que l'œil exercé de Titien s'y trompa [2]. Nul, du reste, n'a surpassé et peut-être égalé jamais le maître siennois dans ce genre de peinture. On ne peut plus apprécier aujourd'hui ce que devaient être les magnifiques perspectives qu'il avait disposées pour la représentation de la *Calendra* [3], mais on comprend l'enthousiasme des contemporains quand on monte au premier étage de la Farnésine. Des fenêtres de ce palais on a d'admirables aperçus sur les collines de la rive opposée, et, depuis le portique d'Octavie et la *Bocca della verità* jusqu'au palais des Césars et à la tour de Néron, l'œil embrasse une magnifique succession de ruines et de monuments. Eh bien, cet enchantement poursuit le spectateur jusque dans l'intérieur du palais, où Balthazar a reproduit, avec toute la puissance de la vérité, les aspects divers que la nature et l'histoire offraient à son admiration. Il est impossible de voir plus de science conduire plus sûrement à de si prodigieux effets [4]. Mais cette science est plutôt du domaine de l'architecture, et c'est comme peintre qu'il importe ici d'étudier Peruzzi. Or, les fresques qu'il exécuta dans la galerie de Galatée, en témoignant d'un immense talent, fournissent en même temps la preuve manifeste de l'incomparable génie du Sanzio. Quand on regarde à la voûte l'histoire de Persée et de Méduse, ou sur les pendentifs les allégories empruntées au zodiaque et aux mythes de l'Amour, de Diane, de Vénus et d'Apollon, on se sent pénétré d'un sentiment très-vif et très-élevé de l'antiquité; mais ce sentiment est comme contenu et presque gêné par un certain manque d'élan, d'indépendance et de personnalité. Il y a là le germe des plus grandes beautés, mais la fleur n'y est pas encore; c'est sous la main puissante de Raphaël qu'elle allait s'épanouir et répandre autour d'elle ses parfums enivrants. Ces fresques de Peruzzi, bien qu'ayant précédé de deux

1. *La sala è fatta in partimenti di colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori monstrano quella essere maggiore.* (Vasari, *Vita di B. Peruzzi.*)

2. *E mi ricorda che menando io il cavaliere Tiziano, pittore eccellentissimo ed onorato, a vedere quella opera, egli per niun modo voleva credere che quella fosse pittura; perchè mutato veduta, ne rimase maravigliato.* (Vasari, *ibid.*)

3. Cette pièce, composée par le cardinal Bibbiena, fut jouée deux fois à Rome devant Léon X. La deuxième représentation eut lieu en 1520, en l'honneur de la marquise de Mantoue, Isabelle d'Este Gonzague.

4. B. Peruzzi avait écrit des commentaires sur Vitruve, et les avait accompagnés de figures. Il avait également commencé un livre des antiquités de Rome. Ce fut son élève, le Bolonais Serlio, qui hérita de ces écrits, et qui en enrichit son traité d'architecture. — Voyez surtout, dans Serlio, les III[e] et IV[e] livres, qui traitent des monuments antiques de Rome.

ans la Galatée[1], semblent faites à dessein pour en compléter l'harmonie; elles ont quelque chose de tranquille, de modeste et de réservé qui charme sans attirer violemment; elles font, en quelque sorte, éprouver ce calme d'esprit auquel atteignit le grand artiste, qui, dans les agitations de sa vie laborieuse, sut conserver toujours la plus grande sérénité au milieu des plus dures épreuves. Balthazar était à la fois l'ami et l'admirateur passionné du Sanzio[2], et l'on est fondé à croire que dans ses compositions mythologiques de la Farnésine, il a cherché à mettre son style en harmonie avec celui du jeune maître qu'il se proposait comme modèle; mais on est forcé de convenir en même temps qu'il est resté lui-même en dépit de ses efforts. Quant à l'antiquité, Peruzzi la reflète telle qu'il la voyait revivre à Rome au commencement du xvie siècle. C'est l'art gréco-romain qu'il rajeunit et auquel il communique une vie nouvelle, une fraîcheur et une jeunesse que cet art de décadence ne connut jamais, même au temps de sa splendeur. Raphaël ne s'en tient pas là. Sous une lettre morte et souvent dénaturée, c'est l'esprit même qui lui apparaît et lui parle. Ce qu'il voit lui fait pressentir et connaître ce qu'il ne voit pas. Il semble qu'il ait eu la divination de toutes les découvertes postérieures, qu'il ait pénétré jusque dans les régions les plus hautes de ce grand art grec que notre xixe siècle commence à peine à connaître, et par quelques côtés seulement. Le *Triomphe de Galatée* nous élève jusque dans les sphères où l'esprit moderne rencontre l'antique idéal, l'étreint, l'embrasse et le transforme sans le défigurer.

Sébastien est bien plus loin encore de Raphaël, auquel cependant on a voulu l'opposer. Le maître vénitien, quelle que soit la suavité de son pinceau, ne peut, de lui-même, s'élever au-dessus du niveau vulgaire, et si parfois il a signé des œuvres du plus haut style, c'est qu'il a prêté la magie de sa couleur à la pensée de Michel-Ange. Grand coloriste et grand musicien, il avait étudié sous Jean Bellin et adopté déjà la manière de Giorgione, quand Augustin Chigi, charmé sans doute par quelques-uns de ses admirables portraits, l'attira à Rome et voulut le voir aussi travailler à l'embellissement de sa villa[3]. Chargé de décorer les arceaux de la galerie, dont Balthazar Peruzzi venait de peindre la voûte, et où

1. Ces fresques étaient terminées en 1512, puisque, dès l'année 1511, Ægidius Gallus en parle dans ses poëmes, et que Blosio Palladio les célèbre également en 1512.

2. En 1508, B. Peruzzi avait uni ses efforts à ceux de Bramante, pour décider Jules II à appeler Raphaël à Rome.

3. Sébastien de Venise était fils de Luciano Luciani. Ce serait au commencement de l'année 1512 qu'il serait venu à Rome. Une lettre de lui, adressée à Michel-Ange et datée de Rome le 15 octobre de cette année 1512, est citée par Gaye, t. II, p. 487.

Raphaël allait représenter bientôt le *Triomphe de Galatée*, Sébastien ne put rompre avec les habitudes de son éducation. Aussi les qualités légères et brillantes du style vénitien se reconnaissent-elles facilement à côté des traditions sévères de l'école romaine. Cependant, toutes ces fresques ont des liens intimes qui les rapprochent, et qui leur permettent de se toucher sans se heurter ni se nuire... Le grand charme des écoles italiennes, c'est qu'elles sont à la fois infiniment *variées* et essentiellement *une;* c'est qu'il est aussi impossible de les séparer que de les confondre, et que, s'il est indispensable de les étudier dans leur ensemble, il est également nécessaire de leur conserver l'autonomie qui les distingue. L'unité de toutes ces écoles est évidente, et cependant leur originalité est manifeste : chacun des membres de cette grande famille a sa physionomie propre, son parti pris, ses tendances, ses prédilections spéciales et son intimité particulière... Quand on regarde la Junon triomphante, Dédale et Icare, la chute de Phaéton, et les fables diverses que Sébastien a rappelées à la Farnésine à côté des autres peintures mythologiques de Balthazar Peruzzi, on ne saurait se méprendre, mais on a plaisir à comparer. Entre Raphaël d'Urbin et Sébastien de Venise, le Siennois Peruzzi est un terme moyen, ménageant une transition qui, sans cet intermédiaire, pourrait être trop brusque. Dans la galerie de la Farnésine, le futur *Frate del Piombo*[1] apparaît avec les faiblesses de son caractère et de son talent. Malgré l'éclat de ce savant pinceau, on sent la pauvreté de la conception, la mollesse d'une nature indécise, le travail difficile et le manque d'initiative. Il s'était surpassé, dit-on, dans le Polyphème qu'il avait peint à côté de Galatée. Cependant j'ai peine à croire, avec Vasari, que le voisinage de Raphaël ait suffi pour élever à ce point son talent. Si l'on juge Sébastien par son œuvre tout entier, on est forcé de le croire assez indifférent aux qualités idéales qui recommandent surtout la fresque du Sanzio. On est plutôt porté à penser que, si ce Polyphème était un chef-d'œuvre de style, c'est que Michel-Ange en avait inspiré l'idée. Le Buonarotti avait tout d'abord reconnu, dans le peintre vénitien, l'homme dont le talent était assez fort pour traduire avec bonheur la pensée d'un autre, et dont le caractère était assez faible pour se prêter à de pareilles complaisances. Souvent il venait le visiter à la Farnésine, et tout le monde admire encore aujourd'hui cette tête gigantesque qu'il dessina au crayon noir dans un des arceaux de la galerie. Si le Polyphème était ainsi conçu, je comprends l'admiration des contemporains.

1. Ce fut seulement sous Clément VII que Fra Sébastiano sollicita et obtint l'office *del Piombo,* laissé vacant par la mort de Fra Mariano Fetti.

Mais il ne fallait pas moins que cette puissance pour lutter contre la grâce irrésistible de la fresque de Raphaël[1].

Si l'on veut enfin mesurer avec facilité la hauteur à laquelle s'est élevé le Sanzio, il faut traverser le Tibre et entrer au palais Farnèse. C'est là qu'à la fin du XVIe siècle Annibal Carrache a peint les fresques dans lesquelles l'antiquité se trouve célébrée avec une pompe merveilleuse. C'est comme une fête en l'honneur de tous les dieux de la Fable, et Galatée n'y est pas oubliée. Trois des principaux tableaux lui sont consacrés. Dans l'un, Polyphème, assis sur un rocher, *raconte au vent ses amoureux soucis*, tandis que la nymphe s'approche du rivage et semble écouter avec un certain plaisir les accents qu'elle inspire. Dans l'autre, le cyclope accourt furieux et lance sur Acis un quartier de rocher. Dans le troisième enfin, Galatée navigue au milieu des dauphins, des tritons et des néréides, qui la ramènent triomphante dans la demeure profonde de son père[2]. Voilà donc exactement le même sujet qu'a traité Raphaël. Mais

1. Suivant Bottari, le Polyphème de Sébastien del Piombo aurait été détruit, et la figure que l'on voit aujourd'hui aurait été refaite par un peintre anonyme. Le fait est que cette figure est singulièrement terne et insignifiante.

Paolo Giovio, qui ne pouvait se piquer d'être connaisseur, prenant le Polyphème de Sébastien pour une fresque de Raphaël, raconte, au sujet de cette figure, une histoire un peu scabreuse, dans une lettre qu'il écrit à son ami Girolamo Sennapeco : *Una bella gentil donna, a caso una mattina entrò nel giardino d'Agostin Ghisi, ove Raffaello pingeva il portico e vi haveva fatto molte figure delle Dee et delle Gratie, e tra l'altre un Polifemo grandissimo e un Mercurio d'età di tredici anni in circa a similitudine di quello di marmo, il quale anchora hoggidì vediamo nè la loggia di Leone : e mirandole et lolandole la gentil donna, come quella che faceva professione d'essere di svegliato ingegno, disse : certamente tutte queste figure sono eccellentissime, ma desidererei che per onestà faceste una bella rosa, overo una foglia di vite sopra la vergogna di quel Mercurio. Allhora Raffaello sorridendo disse : perdonatemi, Madonna, che io non haveva tanta consideratione, e soggiunse : ma perchè non havete voi anchor detto, ch' io faccia il simile a Polifemo, il quale dianzi tanto mi lodaste? Ed a questa parola ognuno, che v'era subito rise, eccetto la gentil donna, la quale per haver nome di savia, come anchora oggidi la vediamo fresca e gioiosa vedova, soleva havere più acuto giuditio, e miglior' occhio alle cose grandi, che alle picciole. Ne molto stette a discendere M. Agostino; il quale intendendo congrande spasso le parole passate con la gentil donna, come huomo di giudicio, non volle che si dipingesse ne rosa ne foglia al Mercurio; ma subito fe pingere un velo azzurro sotto l'ombelica al Polifemo, come hoggidì vediamo, accio l'altre donne non s'offendessero dello scoperto, se bene non haveva offeso dianzi quella gentil donna.*

2. Voici quels sont les autres sujets représentés dans cette galerie : *le Triomphe de Bacchus et d'Ariane, — Pan offrant une toison à Diane, — Mercure remettant à Pâris la pomme qu'il doit donner à la plus belle des trois déesses.* Ces trois fres-

quel abîme entre ces deux fresques! On ne trouve plus, au palais Farnèse, aucune trace de la poésie primitive qui avait inspiré l'Urbinate ; on est en présence d'une composition théâtrale très-habilement ordonnée, mais froide et sans la moindre émotion. Tandis qu'à la Farnésine Galatée apparaît comme une allégorie du triomphe de l'âme sur la matière, elle se montre, au palais Farnèse, sous la forme d'une néréide vulgaire qui s'abandonne entre les bras d'un triton grossier. Ce n'est plus la nymphe éplorée qui aspire au ciel, c'est la ménade qui se livre au satyre. Tous les personnages accessoires, amours, nymphes, hippocampes, nous laissent également insensibles et indifférents. Rien de profond, d'élevé, de vraiment noble. On rencontre de tous côtés de belles lignes, mais on cherche vainement une belle âme. On pourrait, sans profanation, réduire et varier de telles compositions, et les multiplier à l'infini. Il est impossible, au contraire, de toucher à l'œuvre de Raphaël sans l'amoindrir et la dénaturer, car elle appartient, sans le savoir, à cette grande famille de dieux et de héros immortalisés par la statuaire grecque : il faut qu'elle demeure telle qu'elle est ou qu'elle ne soit plus, semblable à ces beaux papillons dont les couleurs s'évanouissent au moindre souffle impur.

Le Sanzio est là avec sa tendance irrésistible vers la noblesse, la pureté, la grâce. Une lettre bien connue qu'il écrivit alors au comte Balthazar Castiglione montre, avec une modestie charmante, quelle était sa préoccupation constante du beau, et comment il cherchait sans cesse à découvrir cette fleur d'immortalité dont on ne trouve ici-bas que des traces rares et fugitives. Il interrogeait d'abord la nature, comparant,

ques occupent la voûte de la galerie. Sur les retombées de cette voûte on voit, outre les trois tableaux consacrés à Galatée : *Jupiter et Junon*, — *Diane et Endymion*, — *Apollon et Marsyas*, — *Oris et Borée*, — *Orphée et Eurydice*, — *l'Enlèvement d'Europe*, — *Aurore et Céphale*, — *Anchise et Vénus*, — *Hercule et Iole*, — *Satyre et Cupidon*, — *Salmasis et Hermaphrodite*, — *Pan et Syrinx*, — *Léandre guidé par l'Amour*, — *Ganymède*, — *Apollon et Jacinthe* (ces deux dernières fresques sont du Guide); — enfin, sur les parois verticales : *la Chute d'Icare*, — *Diane et Calisto*, — *Calisto changée en ourse*, — *Mercure et Apollon*, — *Ariane*, — *Prométhée*, — *Hercule terrassant le dragon*, — *Hercule délivrant Prométhée* (toutes ces fresques sont du Dominiquin); — *Persée pétrifiant ses ennemis en leur montrant la tête de Méduse* (par Lanfranc); — *Persée délivrant Andromède* (par le Guide). — L'ensemble de ces peintures, entourées de magnifiques cariatides, assure au Carrache un rang élevé dans la hiérarchie des maîtres. La science développée dans ces fresques ne saurait être plus grande. Ce qui manque, c'est le sentiment véritable de la simplicité et de la beauté antiques. Carrache est de son temps, peut-être même le plus grand de son temps, mais il ne s'élève pas au delà. Dominiquin, avec moins de verve, a des élans plus poétiques; Guide, avec un grand talent, est inférieur déjà. Quant à Lanfranc, il ne mérite même pas d'être nommé en compagnie de ces artistes.

choisissant, combinant ensuite au foyer de son génie les purs éléments qu'il rencontrait çà et là, et il cherchait ainsi une beauté qui satisfît aux aspirations élevées de son âme : « ... Quant à la Galatée, je me tiendrais « pour un grand maître s'il y avait seulement la moitié de tous les mérites « dont vous me parlez dans votre lettre. Mais je dois attribuer vos éloges « à l'amitié que vous me portez. Je sais que, pour peindre une beauté, il « me faudrait en voir plusieurs, et avec la condition que vous seriez avec « moi pour m'aider à choisir. Mais comme il y a si peu de bons juges et « si peu de beaux modèles, je travaille d'après une certaine idée qui se « présente à mon esprit. Si cette idée a quelque perfection, je l'ignore, « mais c'est à quoi je m'efforce d'atteindre[1]... » C'est ainsi qu'il s'appuyait sur la nature pour atteindre le beau, suivant en cela l'exemple des Grecs, qui cherchaient à réunir dans une même figure les formes élégantes de plusieurs beaux corps[2], et comprenant que si la nature domine l'art, alors que l'on considère isolément certaines parties, l'art domine la nature dès qu'on regarde toutes les parties réunies entre elles par les rapports harmonieux qui constituent l'idéal.

Cette lettre exprime avec simplicité le travail de ce merveilleux génie. Raphaël cherchait autour de lui des conseils qui le guidassent, et non pas des éloges qui l'eussent égaré. Il était, par nature, en merveilleux rapport avec la beauté. Saisissant, avec une incroyable promptitude, les éléments du beau partout où il les rencontrait, l'idée qu'il avait conçue lui apparaissait alors plus vivante que la vie, plus animée que la réalité même. Mais quelle activité, quelle énergie, quelle concentration de force et de volonté pour retenir, enchaîner et fixer l'invisible objet qu'il poursuivait sans cesse, d'abord comme une ombre insaisissable, puis sous des formes de plus en plus sensibles! Quelque richement doué que soit un homme, il faut que sa liberté intervienne dans tous ses actes, et surtout dans les plus féconds. L'artiste de génie n'improvise pas, ne donne rien au hasard. Si l'Urbinate fut comblé du don de la grâce, combien, par un labeur incessant, il mérita cette faveur de la Providence! Il faut étudier surtout ses nombreux dessins, témoins irrécusables, qui nous le montrent

1. C'est dans cette même lettre que Raphaël annonce au comte B. Castiglione qu'il vient d'être chargé par Léon X de la direction des travaux de Saint-Pierre, ce qui assigne la date de 1514 pour la fresque du *Triomphe de Galatée*. Pungileoni a prétendu que cette fresque était peinte dès l'année 1511 ; mais les preuves qu'il donne n'ont rien de sérieux, et les poésies d'Ægidius Gallus (1511) et de Blosio Palladio (1512), sur lesquelles il s'appuie, ont trait, on l'a vu déjà, non pas à la fresque de Raphaël, mais aux peintures antérieurement exécutées dans cette galerie par Balthazar Peruzzi.

2. Comme nous l'apprend l'entretien célèbre de Socrate avec Parrhasius.

travaillant sans relâche, retouchant infatigablement, jusqu'à ce qu'il ait mis en parfait accord l'invisible et le réel, l'idéal et la forme, la sensibilité et la raison.

Ainsi, les fresques du palais Farnèse comparées à la fresque de la Farnésine montrent un immense talent à côté d'un immense génie, la fécondité et la science à côté d'une inspiration divine, quelque chose de réel et de déterminé opposé à quelque chose d'idéal et d'infini, la fable sensuelle et sceptique des siècles de décadence en regard de la foi des âges fervents. Tandis que le Sanzio, remontant aux grands siècles de l'art et de la poésie grecs, dégageait de l'erreur une idée vraie et profondément touchante, Annibal Carrache consacrait tous ses efforts à refaire en grand, sans le savoir, l'œuvre des artistes de Pompéi et d'Herculanum. Théocrite et Ovide, Lucien et Philostrate auraient applaudi sans doute aux fresques de l'école éclectique de Bologne; Homère et Hésiode se seraient inclinés certainement devant le tableau de Raphaël.

F.-A. GRUYER.



MISSIONS SCIENTIFIQUES

DONNÉES

PAR LE GOUVERNEMENT FRANÇAIS

MISSION D'ASIE MINEURE

PAR MM. PERROT, GUILLAUME ET DELBET



'AI signalé, dans un précédent article, la remarquable exploration de M. Ernest Renan en Phénicie ; il me reste à parler des investigations de deux jeunes savants et de leurs compagnons de voyage dans le nord de l'Asie Mineure et de la Grèce. Aujourd'hui je voudrais m'occuper de M. Perrot.

La Galatie, la Bithynie, une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont, telles sont les contrées visitées par la mission française. — Je ne donne que les noms anciens ; les noms modernes sont tellement obscurcis par la rouille de la barbarie, qu'il faut être un habile géographe pour s'y reconnaître. — La Galatie, démembrement de l'ancienne Phrygie, nous touche par un côté. Elle se rattache à nos plus vieilles traditions. Son nom indique que les Gaulois s'établirent dans cette partie de l'Asie. Il nous rappelle l'esprit de conquête qui poussait au loin nos ancêtres. L'Europe le sait, nous n'avons pas dégénéré.

Déjà M. Perrot a commencé la publication de son voyage, et dans un rapport adressé à M. le ministre d'État, M. Alfred Maury, avec son

excellent coup d'œil et son érudition inépuisable, s'est empressé de marquer nettement les grandes lignes de cette exploration archéologique. Tout m'impose donc l'obligation de me circonscrire, ce que je veux faire, mais en insistant toutefois sur certains points plus saillants, plus singuliers, sur certaines conquêtes qui sont à mes yeux la toison d'or de cette modeste Argonautide. En disant cela, je pense surtout aux nouvelles recherches de la mission française dans les ruines de Ptérium, capitale de la Ptérie, petite province située à l'extrémité orientale de la Cappadoce, et qui perdit son nom quand une partie de cette grande province prit celui de Galatie; je pense à une antiquité asiatique d'une rare originalité, à des sculptures taillées dans le rocher à deux pas de Ptérium, aux restes si curieux qui se trouvent à Euyuk, village situé plus loin. Voilà vingt ans et plus que ces sculptures excitent l'intérêt des amis d'une science nouvelle, nommée l'histoire de l'art, devenue l'un des plus puissants auxiliaires de l'histoire des nations, et c'est la première fois que ces monuments d'une civilisation et d'une époque dont il reste si peu de traces sont offerts dans leur intégrité et sous leur véritable aspect aux artistes et aux savants. Ce côté des travaux de la mission française prête à tant d'observations, il m'a semblé si fécond et si neuf, que j'ai cru devoir m'y arrêter dès l'abord et presque exclusivement, mais sans négliger de parler un peu plus loin des belles et consciencieuses études de MM. Perrot et Guillaume sur le temple d'Auguste et de Rome à Ancyre, car c'est le couronnement de cette intéressante et toute récente exploration.

L'honneur d'avoir découvert le premier les ruines de Ptérium appartient à M. Texier[1]. Deux éminents voyageurs, William Hamilton[2] et M. H. Barth[3], ne les ont visitées qu'après lui. Grâce à M. Texier, l'archéologie de l'Asie Mineure s'est enrichie d'un élément nouveau. Désormais cette rude Cappadoce, qu'habitèrent de tout temps des populations presque sauvages, prendra pour la science un sens et une vie; désormais la Mysie, l'Ionie, la Lycie perdront le privilége dont elles ont joui jusqu'à ce jour, d'exciter presque uniquement l'attention des savants qui songent à l'Asie Mineure, et d'attirer les touristes anglais.

La découverte de Ptérium, y compris les sculptures de sa banlieue, est de celles qui font tressaillir de joie les antiquaires; c'est ce que je me permettrai d'appeler une découverte de choix, et supérieure en qualité.

1. *Description de l'Asie Mineure, faite par ordre du gouvernement,* t. I, p. 207 et 19.

2. *Researches in Asia Minor,* t. I, p. 386.

3. *Reise von Trapezunt nach Skutari, im Herbst 1858;* Gotha, 1860.

Songez qu'il s'agit d'une ville détruite près de cinq cent quarante ans avant l'ère chrétienne, et que le destructeur n'est autre que ce Crésus dont la richesse est devenue proverbiale. Crésus ayant déclaré la guerre à Cyrus, le grand Cyrus, dont l'ambition démesurée lui faisait ombrage, traversa l'Halys, qui séparait alors la Lydie de l'empire des Mèdes, entra dans la Ptérie, contrée montagneuse (boulevard des Mèdes sur ce point), et saccagea la capitale de ce petit État [1]. Voilà déjà qui est intéressant. Mais l'intérêt s'accroît quand on sait que ces ruines de Ptérium sont imposantes, immenses, et qu'il s'y trouve certaines parties étrangement conservées. « Cette ville, dit M. Texier, donne l'idée d'une ville fortifiée par tout ce que l'art militaire de cette époque pouvait suggérer aux ingénieurs : » assertion que confirment (je ne parle pas ici des récits d'Hamilton et de Barth) les nouvelles études de la mission française et deux belles photographies que l'on doit au docteur Delbet. Une énorme enceinte avec des glacis bien conservés, placés sous la protection de fort détachés, — l'invention n'est pas nouvelle, à ce qu'il paraît, — des galeries souterraines dont les voûtes ressemblent à celles de Tirynthe, et, si vous voulez, à une arcade gothique surhaussée, enfin les fondations et quelques pans de mur d'un vaste palais dans le goût de l'Assyrie, viennent attester et l'importance politique de Ptérium et le haut degré de culture auquel on y était arrivé.

Presque tous ces débris appartiennent au style architectonique connu sous le nom de *cyclopéen* ou *polygonal*, et notamment le principal corps de logis du palais. Ce mode de bâtir consiste, comme on sait, dans la superposition de blocs énormes de forme irrégulière, de quartiers de roc placés les uns sur les autres, et dont les interstices sont remplis par de petites pierres. Les Grecs l'attribuèrent aux Cyclopes, dont ils firent non-seulement les premiers forgerons, mais encore les premiers maçons. L'appareil polygonal, voilà le trait caractéristique de l'architecture à son berceau. Examinez les murs des plus vieilles citadelles de la Grèce, les terrasses sur lesquelles sont assis les palais ninivites de Nemrod ou de Khorsabad [2], les grossières enceintes des villes antiques de la Sabine ou de l'Étrurie, vous le trouverez partout, et même à des époques bien différentes, car ayant survécu aux temps héroïques, on l'employait encore lorsque l'architecture était arrivée à la perfection ; mais, s'il dut être en usage, ce fut particulièrement dans les contrées montagneuses comme cette partie de la Cappadoce. Là un dédale de rochers offrait au constructeur des matériaux aussi indestructibles que nombreux.

1. Hérodote, I, 76.

2. Ch. Botta, *Monumentii de Ninive*, t. I, pl. II, p. 31.

Ce qui assure une célébrité légitime aux ruines de Ptérium, cachées sous le nom si obscur de *Boghaz-Keuï* (le village du Défilé), ce qui marque leur place entre les antiquités les plus intéressantes de l'Asie, je l'ai déjà dit, ce sont les roches sculptées qui l'avoisinent. *Iasili-Kaïa* (la Pierre-Écrite), tel est le nom que donnent les Turcs à ces roches si curieuses, et dont il est temps de parler.

Imaginez une enceinte qui rappelle assez bien, par ses contours irréguliers, un golfe ou une baie s'enfonçant dans les terres; supposez cette baie entourée de roches pyramidales, placée sur la pente d'une des montagnes qui dominent la vallée profonde dans laquelle Ptérium est enseveli; représentez-vous ces murs énormes, ornés, à peu de distance du sol, d'une série de bas-reliefs taillés dans le roc; imaginez, à droite de la vaste entrée par où l'on pénètre dans cette enceinte, un passage ou couloir qui mène à un réduit situé au cœur de ces masses rocheuses; mettez ici quelques figures étranges : une sorte d'idole monstrueuse, comme celles de l'Inde, avec des têtes de lion à la place des bras et des jambes; mettez encore deux personnages dont l'un tient un édicule où l'on distingue le globe ailé, et dont l'autre tient serré contre sa poitrine une femme ou un enfant; imaginez enfin un long bas-relief animé par douze guerriers marchant le cimeterre sur l'épaule, peut-être alors aurez-vous quelque idée de l'aspect général d'*Iasili-Kaïa*.

Mais c'est des deux côtés de la grande enceinte que se déroulent les plus importantes de ces représentations sculpturales. Tout au fond, dans l'abside, oserai-je dire, de ce temple primitif, un bas-relief, le plus étrange des bas-reliefs, captive les regards.

Deux personnages placés au centre de la composition s'avancent l'un vers l'autre, celui de droite monté sur un lion [1], celui de gauche porté par deux petites figures dont les têtes se courbent sous ses pieds. La tiare coiffe le personnage au lion, une longue robe l'enveloppe. La tunique courte, le haut bonnet conique, voilà le costume de l'autre personnage, d'ailleurs à peu près nu. Chacun d'eux tient un objet dans la main, et ils se le présentent. Quel est cet objet? Une fleur? Je le croirais volontiers. Toutefois, des antiquaires à l'œil pénétrant ont vu ici la croix

1. C'est plutôt par induction qu'autrement que l'on reconnaît un lion. La majeure partie de cette figure est détruite; les pattes seules, un peu mieux conservées, peuvent indiquer ici le roi des animaux. Du reste, le lion joue un grand rôle dans la mythologie assyrienne. Sans parler des œuvres de la sculpture, comme nous le verrons plus bas, la glyptique et la numismatique nous montrent le lion (principe de vie et symbole de la force solaire) en rapport avec les dieux. Je citerai l'Hercule Sandon, que les médailles de Tarse représentent monté sur un lion (voyez *Numismatique des Satrapies*, par M. le duc de Luynes, pl. VII, n° 8). Je n'irai pas plus loin dans ces profondeurs.

ansée. D'autres figures : des hiérodules, des serviteurs, des courtisans (que sait-on?) viennent compléter la scène. Le premier des trois, également coiffé du bonnet conique et vêtu seulement d'une tunique courte, s'avance la massue sur l'épaule et monté sur une licorne; une particularité le distingue : il tient dans sa main une petite figure, une idole, une sorte d'*ex-voto?* je ne sais. Ceux qui le suivent portent la robe et la tiare. Un aigle à deux têtes semble les soutenir sur ses ailes. J'aurai tout à l'heure quelques mots à dire de cet aigle si étrange. Je ne parlerai point des deux acolytes de gauche : ils sont à peine visibles, tant cette sculpture est endommagée. On devine cependant qu'ils sont costumés comme leur chef. On dirait que des sommets de montagne leur servent de piédestal; mais rien n'est plus incertain.

Ce bas-relief serait-il le point central d'une vaste composition, destinée à représenter l'entrevue de deux puissances du ciel ou de la terre? Chacune d'elles paraît avoir son cortége, et ce cortége se déroule des deux côtés de l'enceinte. On croirait voir des Panathénées, mais des Panathénées asiatiques.

Si j'avais à caractériser ces deux cortéges, je dirais que l'un annonce la rudesse d'un peuple montagnard et belliqueux, tandis que l'autre nous rappelle la mollesse orientale. Regardez le cortége de gauche. Qu'y voyez-vous? La tunique écourtée, le bonnet conique; les bras, les jambes, la poitrine, tout est nu. Vous y distinguerez même des armes : la massue, la double hache. Dans le cortége de droite, au contraire, les longues robes et la tiare arrondie semblent indiquer des mœurs efféminées. Je note en passant cette chaussure à pointe recourbée, espèce de souliers à la poulaine que portent sans exception tous les personnages. On la retrouve en Turquie, et ailleurs. La mode est peu changeante en Orient.

Tel est l'aspect général de cette composition, la pensée d'ensemble. Mais que signifie cette étrange réunion de soixante à soixante-dix figures? Dans quelle vue la main d'un artiste a-t-elle décoré ces roches solitaires, que les ours des montagnes devraient seuls connaître? Là est la difficulté et le mystère. Que de conjectures n'a-t-on pas déjà formées sur ces bas-reliefs? De tout ce qu'on y a vu, de tout ce qu'ils ont suggéré, on ferait un gros livre, très-intéressant pour une certaine classe de lecteurs.

Vivement frappés du caractère symbolique particulier au grand bas-relief du fond, Raoul Rochette [1] et Lajard [2], savants fort convaincus, sur-

1. *Mémoire sur l'Hercule phénicien et assyrien,* Mémoires de l'Institut; 1848, vol. XVII, p. 180.

2. *Sur le culte de Vénus en Orient et en Occident;* Paris, 1837-1849, p. 119 notamment.

tout le dernier, se sont accordés à reconnaître dans les deux principales figures les grandes divinités de la religion assyrienne : le dieu Sandon, transformé en Hercule par les Grecs, et la déesse Mylitta, l'analogue d'Aphrodite. Ainsi, le personnage monté sur le dos d'un lion ne serait autre, selon les doctes antiquaires, que Mylitta. A la vérité, l'heureux rival de M. Botta dans la nouvelle conquête de Ninive, M. Layard[1], a pris soin de nous avertir que Mylitta comme Alitta, Astaroth comme Astarté, ne sont qu'une même divinité, semblable à l'Héra des Grecs, divinité assyrienne qui reçut divers noms, suivant la langue des contrées où son culte pénétra. Il nous apprend même que cette Héra se confond avec Rhéa, si l'on doit en juger par la couronne murale dont son front est orné dans le bas-relief de la Pierre-Écrite. Espérons que la suite viendra justifier la plupart des idées de M. Layard.

D'autres savants, notamment ceux qui ont exploré Ptérium, considérant surtout l'ensemble de ces sculptures, voient ici l'alliance de deux peuples sous les auspices des dieux. Quels sont ces peuples? A l'époque où le ciseau a taillé ces figures, tout est obscurité pour nous dans l'histoire de l'Asie; les dates sont incertaines et les personnages à demi fabuleux; la réponse n'est donc pas facile. L'absence de toute inscription épaissit encore la nuit; aussi est-on loin d'être d'accord.

Là même où M. Texier reconnaît à première vue une réunion de Paphlagoniens et d'Amazones, Hamilton[2] incline à voir un roi de Perse et un roi de Lydie qui s'avancent, accompagnés de leurs serviteurs, pour traiter de la paix; à droite seraient les Perses, à gauche les Lydiens et les Phrygiens.

« Prenez garde aux grands bonnets coniques, s'écrie un des meilleurs géographes de l'Allemagne, M. Kiepert[3], et n'oubliez pas surtout le passage dans lequel Hérodote signale les tiares terminées en pointe, κυρβασίας ἐς ὀξὺ ἀπιγμένας ὀρθάς[4], que portaient les *Saces* ou Scythes Cimmériens, car cette race fut la race dominante dans l'Asie antérieure jusqu'au temps d'Alyate, roi de Syrie, et de Cyaxare Ier, roi des Mèdes. »

M. Barth[5] est bien plus explicite; il est même affirmatif. Le mariage d'Aryénis, fille d'Alyate, avec Astyage, fils de Cyaxare, voilà ce que représentent les bas-reliefs d'*Iasili-Kaïa*. Le spectacle de ces deux processions solennelles, de ces princes, de ces prêtres, de ces soldats, de

1. *Nineveh and its remains;* London, 1849, t. II, p. 456.
2. *Researches,* etc., t. I, p. 394.
3. *Archäologische Zeitung;* Berlin, 1843, p. 44.
4. Hérodote, VII, 64.
5. *Reise von Trapezunt,* etc., p. 45.

ces génies protecteurs de la paix, lui rappelle le récit d'Hérodote, à la fois si complet et si concis; il y trouve même, sous la forme symbolique, l'indication du singulier événement qui amena la paix, et du mariage qui vint la cimenter. Je veux parler de cette éclipse totale de soleil prédite par Thalès le 28 mai de l'année 584 avant Jésus-Christ, éclipse qui effraya tellement les soldats d'Alyate et de Cyaxare, qu'ils refusèrent de se battre, et que « le combat finit faute de combattants. » M. Barth suppose que deux figures, — seraient-ce les figures du couloir intérieur? — deux génies, qui tiennent des disques solaires l'un au-dessus de l'autre, personnifient cette éclipse. Ceci est plus aisé à dire qu'à prouver, même pour M. Barth, un des meilleurs types du voyageur antiquaire, vigilant et sage, pénétrant et savant.

De quelle façon M. Perrot arrachera-t-il le secret du sphinx de la Pierre-Écrite? Je l'ignore. Seulement je suis très-disposé à croire qu'il ne sera pas de l'avis de l'académicien théophilanthrope qui a vu dans ces bas-reliefs « *Astarté appelant à l'immortalité un monarque vertueux, père de ses sujets.* »

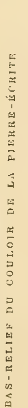
Laissons maintenant l'archéologie; plaçons-nous à notre point de vue, celui de l'art.

Personne plus que moi ne respecte le zèle scientifique, et si je rends hommage aux efforts de M. Texier, je dois reconnaître aussi que sans les photographies de M. Delbet et les dessins de M. Guillaume l'art cappadocien nous serait encore inconnu.

Restituer, corriger, interpréter cette pierre usée par les siècles, la remettre à neuf, c'est là un tort. Je prends la liberté de le dire à un traducteur spirituel, mais infidèle, à M. Texier, dont le crayon a pu égarer plus d'un savant.

Quand on examine cette sculpture avec le secours de la photographie, on est frappé de sa rudesse, rudesse singulièrement accrue par un piteux état. Ne nous arrêtons pas à cette première impression, elle étoufferait en germe tout un nouveau chapitre de l'histoire de l'art. Regardez-y bien; ces bas-reliefs ont le calme, la simplicité, l'accent solennel des œuvres primitives, et quelque chose de plus encore, le mouvement et la vie; exemple, le fragment placé ici même, et ce n'est pas encore le plus caractérisé. La façon naïve dont les douze guerriers sont juxtaposés n'est point sans quelque attrait. La symétrie architecturale de toutes ces figures, qui se meuvent malgré cela, n'a rien qui puisse déplaire. C'est une sorte de rhythme; le rhythme n'existe pas seulement pour l'oreille.

Mais j'entends d'ici mes lecteurs m'adresser cette question : « Y a-t-il un art cappadocien? »



BAS-RELIEF DU COULOIR DE LA PIERRE-ÉCRITE

Non, répondrai-je, non, à proprement parler. L'art que nous montrent les bas-reliefs de la Pierre-Écrite est trop avancé pour être né dans une contrée demi-sauvage. Ce n'est point sur les plateaux déserts de la Ptérie qu'il a pris son élan. Il y est venu de loin; il est venu de l'Asie centrale et d'un grand foyer de civilisation; il s'est seulement acclimaté. Toutefois, en perdant cette finesse qui, dans la sculpture ninivite, s'associe à la routine et à la barbarie, il a su conserver les qualités les plus essentielles. C'est une branche de l'art assyrien, un peu rugueuse, voilà tout.

Cette opinion, je la fonde en partie sur la ressemblance qui existe entre les bas-reliefs de Ptérium et certains autres bas-reliefs taillés dans le roc, sur le territoire de Ninive, soit à Malthayiah [1], soit à Bavian [2]. Ces sculptures (exécutées probablement dans la dernière période de l'art assyrien, du temps des rois de Khorsabad et de Koyoundjouk) représentent des dieux ou des prêtres montés sur des lions, des licornes ou des taureaux, et ce qui m'enlève toute inquiétude au sujet de ce rapprochement, c'est que je puis invoquer ici l'autorité de M. Layard, et particulièrement celle de M. de Longpérier [3], qui suit avec une extrême sollicitude, depuis bien des années, au fur et à mesure des découvertes, le développement de la plastique orientale dans l'antiquité.

J'irai plus loin. Ces points de comparaison n'existeraient pas, que je reconnaîtrais encore l'art assyrien dans les bas-reliefs de la Pierre-Écrite. Ils portent la marque de la sculpture murale telle qu'elle s'est développée sur les bords du Tigre. Toutes deux appartiennent à une école où domine le goût du réel et de l'histoire. Je m'explique : tandis que l'art grec semble voué à la légende, tandis que la fable poétique s'y montre sous la forme la plus pure, mais la plus abstraite, l'art assyrien retrace les faits contemporains avec l'abondance d'un journal et la sécheresse d'un procès-verbal. Les palais de la cité de Jonas, surtout ceux de la décadence, me font songer aux galeries de Versailles. Un ciseau minutieux a gravé sur ces murailles, revêtues de plaques d'albâtre, les victoires et conquêtes des Sennachérib et des Salmanazar.

1. *Malthayiah* ou *Maalthaï*. Voyez dans le *Journal asiatique*, t. VII, p. 280, une lettre datée du 19 octobre 1845, de M. Rouet, gérant du consulat de Mossoul, dans laquelle il rend compte de la découverte qu'il a faite (à treize lieues de cette ville et sur la cime d'une haute montagne, nommée Chanduc) de trois bas-reliefs taillés dans le rocher.

2. Voyez Layard, *Nineveh*, etc., et la note de la page 142, t. II. Comp. t. I, p. 230.

3. Préface de la troisième édition de la *Notice des antiquités assyriennes du Louvre*.

Quittons maintenant la Pierre-Écrite, où nous nous sommes arrêtés trop longtemps. Nous devons nous rendre à Euyuk. Là, d'autres monuments, d'un intérêt égal peut-être, réclament notre attention.

Euyuk, découvert il y a vingt-six ans par Hamilton (17 août 1836), et visité par M. Barth, qui a deviné plutôt qu'étudié ce problème archéologique, Euyuk, disons-nous, se compose de vingt-cinq ou trente maisons turques, dispersées sur un monticule quadrangulaire élevé de dix mètres environ au-dessus du niveau de la plaine. Ce monticule, évidemment artificiel, se rattache de trois côtés à la plaine par des talus doucement inclinés, qui recouvrent probablement les débris d'un édifice dont le quatrième côté, celui du sud, nous montre la façade. Ici, du milieu d'un amas de ruines, s'élève une porte monumentale dont l'énorme linteau est tombé. Ce qui en reste semble accuser une double influence, celle de l'Égypte et celle de l'Assyrie. L'Égypte s'y fait reconnaître dans deux sphinx de deux mètres et demi de hauteur, sphinx debout dont la tête est couverte de cette espèce de chaperon, qui, sur les bords du Nil, leur sert de coiffure. Engagés dans les blocs de granit qui forment les deux jambages de cette porte, ils nous rappellent les taureaux à face humaine placés à l'entrée des palais de Ninive, comme un symbole de gloire et de puissance. Cette porte monumentale paraît avoir servi de communication entre deux vestibules, l'un intérieur, l'autre extérieur, qu'il fallait traverser avant de pénétrer dans les appartements de ce palais, palais assyrien, comme on verra plus loin.

Un lion qui dévore un bélier (?) se présente à quelque distance de cette façade. Il est taillé dans un bloc de deux mètres de long. La partie antérieure est en ronde bosse, tandis que le reste du corps, engagé dans la pierre comme les taureaux de Ninive, se dessine en bas-relief sur un des côtés. Ce lion tient l'imagination en éveil, et, soit qu'il ait orné le palier du palais, soit qu'il ait fait partie d'une avenue monumentale, comme celles qui précédaient les temples de l'Égypte ou le temple d'Apollon Branchide, dans le voisinage de Milet, il nous avertit de l'importance du monument près duquel on l'a trouvé.

De gros blocs de granit, placés à droite et à gauche de la porte d'entrée, formaient les premières assises de la façade. Douze bas-reliefs animaient ces blocs, bas-reliefs énigmatiques. Ces trois personnages, dont l'un semble souffler dans je ne sais quel instrument, tandis que ses compagnons (auprès de lui de vrais pygmées) montent à l'échelle; ce Figaro asiatique, qui porte une espèce de guitare suspendue au col; cet

1. *Researches*, etc., t. I, p. 382.

autre qui joue d'une sorte de cornemuse, cet homme qui saisit une chèvre, ce taureau sur une espèce d'autel, etc., que signifient-ils? La qualification de *pompe religieuse,* donnée à ces bas-reliefs, ne paraîtra peut-être pas d'une parfaite justesse.

Ce qui est certain, — et les excellentes photographies de M. Delbet, que chacun a pu voir au palais des Champs-Élysées, m'autorisent à le dire, — c'est l'infériorité de cette sculpture. Elle a toute la lourdeur de la barbarie sans en offrir la sauvagerie grandiose. C'est un art puéril et niais, resté fort loin de celui que nous montrent les roches de Ptérium. Cette critique ne s'applique pas, il est vrai, au lion et aux sphinx. Le lion, sous sa forme hiératique, se recommande par l'originalité et la vigueur; les sphinx, d'une belle proportion, ont du caractère et un grand aspect.

On connaît ces vers du poëte des *Orientales,* sur l'aigle autrichienne :

...Aigle aux ailerons dressés
Qui brillent sur la moire,
Vers les deux bouts du monde à la fois menacés
Tourne une tête noire.

Eh bien! qui pourrait s'y attendre? cette aigle germanique, que nous avons aperçue dans le grand bas-relief de la Pierre-Écrite, cette aigle à deux têtes, elle se trouve également à Euyuk, elle s'y montre sur l'une des faces de l'un des pieds-droits de la porte monumentale, et sous les pieds d'une figure dont il ne reste plus rien que le bas de la tunique et la chaussure recourbée. Ici, comme à Ptérium, l'oiseau monstrueux s'offre à nous tenant dans ses serres une double proie.

Par quel miracle ce vieux symbole asiatique, dont on chercherait vainement un autre exemple dans l'antiquité tout entière, reparaît-il sur les drapeaux de l'Autriche? Je renverrai le lecteur curieux d'approfondir ce point singulier d'archéologie militaire à un excellent guide, à M. de Longpérier[1], qui lui apprendra comment cette aigle orientale a passé des monuments de la Ptérie sur l'étendard des Turcs devenus maîtres de la Cappadoce, et comment la vue du drapeau des infidèles a pu suggérer aux croisés de Flandre et d'Allemagne l'idée d'ajouter une seconde tête à l'aigle empruntée par la Germanie au vieil empire romain.

J'ai prononcé tout à l'heure les mots de *palais assyrien,* et ce n'est pas sans raison. Là même où Hamilton croyait pouvoir reconnaître un temple, M. Barth a vu un palais semblable à ceux de Ninive. Le monticule sur lequel sont situées les masures d'Euyuk, monticule qui rappelle

1. *Revue archéologique,* année 1845, p. 83.

si bien le soubassement artificiel des constructions de Khorsabad ou de Nemrod, les sphinx engagés, comme les taureaux de Ninive, dans les pieds-droits de la porte du palais, suffiraient pour démontrer la justesse de cette conjecture.

Maintenant, si l'on tient à savoir quelle était la destination de ce palais, il faut s'adresser à M. Barth[1], qui vous répondra sans hésiter, avec son grand tact d'antiquaire, que c'était là où résidait probablement le gouverneur mède de la Cappadoce, que là se trouvait son palais d'hiver. M. Perrot[2] n'est pas précisément de cet avis. Il verrait plutôt dans cet édifice la demeure du gouverneur perse de la Cappadoce, d'un satrape. « Avec Cambyse, nous dit-il, les grands seigneurs de la famille des Achéménides demandaient peut-être à leurs architectes des palais égyptiens, comme chez nous au XVIe siècle, après les guerres d'Italie, nos rois, nos princes, voulaient tous avoir des palais à l'italienne. »

Est-il bien certain que l'influence de l'art égyptien ait été nulle sur l'art asiatique avant Cambyse? Les conquêtes de Sésostris, conquêtes d'autant plus probables, suivant la remarque d'Heeren, que l'Asie ne renfermait encore aucun grand empire, n'auraient-elles donc pas laissé de trace dans les arts et dans les mœurs de ce pays? Est-il si malaisé de croire que de nombreuses relations politiques et commerciales se sont établies entre deux civilisations énergiques et voisines? Les amulettes cylindriques de l'Égypte et les scarabées assyriens; les légendes hiéroglyphiques trouvées sur les bords du Tigre, et les ornements asiatiques recueillis sur les rives du Nil, ne portent-ils pas témoignage en faveur de ces relations multipliées, de cet échange des productions de l'industrie et des arts? Il y a là une question intéressante qui se pose d'elle-même. Nous engagerons M. Perrot à la traiter.

Tel est, à peu près, ce que l'on sait, ou croit savoir, sur les ruines d'Euyuk, ruines entrevues par Hamilton, vues, trop à la hâte encore, par l'intelligent M. Barth, et rendues méconnaissables par des croquis infidèles ou grotesques. Des fouilles opérées par de nombreux ouvriers sous la direction de la mission française, des dessins, des photographies, la plume exercée d'un élève distingué de notre école d'Athènes, achèveront de faire connaître une antiquité mystérieuse et d'une piquante nouveauté.

Maintenant, touchons légèrement un point important, bien qu'il

1. *Reise von Trapezunt*, etc.

2. Note manuscrite lue à l'Académie des inscriptions. Comp. *Revue archéologique* du 11 février, *Lettre à M. Alfred Maury*.

soit en dehors des questions que l'on traite ici d'ordinaire : c'est au testament politique d'Auguste que je fais allusion.

Voilà près de trois cent vingt ans que l'on commente et que l'on copie ce document inappréciable, gravé en latin et en grec [1] sur les murs du temple consacré *au dieu Auguste et à la déesse Rome*, dans la ville d'Ancyre, et depuis trois cent vingt ans ce monumental *Index rerum gestarum*, brève récapitulation du règne d'un homme qui a courbé l'univers sous sa loi, n'avait point encore été reproduit avec la rare perfection et la fidélité parfaite du *fac-simile*, au dixième de l'exécution, que la mission française vient de publier. Grâce au savoir philologique de M. Perrot, grâce à la patience ingénieuse de M. Guillaume, ce marbre célèbre nous a livré presque tous ses secrets. Tranquillisée sur le texte de cette reine des inscriptions, l'Europe savante pourra dorénavant la compléter, l'expliquer, la traduire en toute sécurité [2].

Il ne faut pas s'y tromper, le temple d'Ancyre est un chef-d'œuvre. Les détails de sa construction sont admirables, rien n'a été épargné pour atteindre à l'exquis en ce genre, et la sollicitude de l'architecte y est comparable à celle dont le Parthénon porte la trace glorieuse. Quatremère de Quincy [3] ne pourrait plus dire : « Ancyre, ancienne ville, capitale de la Galatie, restée célèbre pour les antiquaires plus que pour les artistes. »

Pendant que M. Perrot recopiait le texte latin, pendant qu'il dégageait douze colonnes de l'inscription grecque des maisons qui les cachaient [4], pendant que le docteur Delbet soignait les propriétaires de ces masures, ce qui aplanit bien des difficultés en Turquie, M. Guillaume faisait exécuter des fouilles dans l'intérieur de la cella, dans les deux pronaos, et vers la face ouest du temple. M. Guillaume n'a point trouvé les sculptures qu'il espérait, mais certaines parties d'ornementation mises à jour, et bien mieux conservées parce qu'elles étaient enfouies,

1. Le texte latin se lit sur les deux parois latérales du pronaos, et la traduction grecque sur la face externe du mur oriental de la cella.

2. Ceci ne nous empêchera pas de rendre hommage à ce qui a été déjà fait, et en particulier aux efforts d'un esprit actif et pénétrant, d'un philologue que tentent les difficultés. On devine que je veux parler de M. Egger et de ses études sur les deux textes de l'inscription d'Ancyre, dans son *Examen critique des historiens anciens de la vie et du règne d'Auguste*.

3. *Dictionnaire d'architecture*.

4. Ces douze colonnes, ajoutées aux cinq colonnes découvertes et transcrites par Hamilton, complètent à peu près la traduction grecque de l'*Index rerum gestarum*. C'est en tout dix-sept colonnes et demie. Si la dix-huitième, que cache un gros mur, était à découvert, le texte grec serait dans son entier.

l'ont dédommagé de ses peines ; quand on a respiré l'air de la villa Médicis, on sait ce que valent ces joyaux.

Il y aurait à noter ici plusieurs de ces particularités qui excitent l'attention des architectes, par exemple la différence de niveau entre le sol du pronaos et de la cella, différence de plus d'un mètre; il y aurait à signaler quelques détails qui semblent autoriser à croire que le temple d'Auguste, contre l'opinion reçue, était plutôt *in antis,* ou amphiprostyle, que périptère; mais ce serait une imprudence et peut-être une faute, quand un homme spécial, comme M. Guillaume, prépare un travail approfondi sur un des plus beaux monuments de l'Asie.

Deux cents inscriptions recueillies et expliquées; vingt localités explorées (Cyzique, Héraclée, Nicée, Nicomédie, Prusias ad Hypium, Amasia, etc.); quelques découvertes, exemple : cette forteresse primitive, ou plutôt cette montagne façonnée en forteresse à Ghiaour-Kalési ; la reproduction la plus fidèle d'un nombre respectable de monuments asiatiques ou gréco-romains, tels sont, indépendamment des points capitaux sur lesquels je me suis étendu, les résultats les mieux accusés de cette expédition vivement et habilement conduite par de jeunes esprits, amoureux de l'exactitude et de la vérité, et mûris avant le temps par les voyages et aussi par les fatigues du savant et de l'artiste. Leurs travaux doivent profiter à l'histoire et à l'épigraphie, mais il est un côté par lequel ils intéresseront, je l'espère, les lecteurs auxquels je m'adresse, c'est celui par lequel ils font pénétrer la lumière dans certaines parties des plus obscures de l'histoire de l'art.

J'ai sous les yeux la première livraison de l'exploration archéologique de la Bithynie, de la Galatie, etc., exécutée en 1861, et publiée sous les auspices du ministère d'État. Le texte de M. Perrot, le *facsimile* de l'inscription d'Ancyre, si habilement reproduit par la lithochromie (procédé Lemercier), des photographies maintenant inaltérables, grâce à la lithophotographie (procédé Poitevin), tout annonce pour nos bibliothèques un bon et beau livre de plus.

ERNEST VINET.

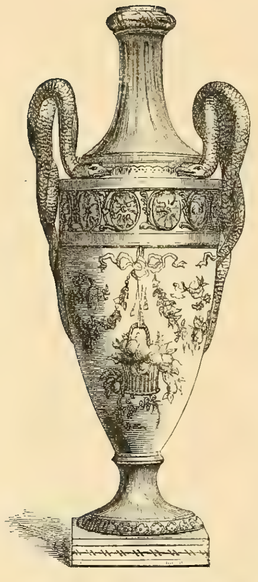




LES ARTS INDUSTRIELS

A L'EXPOSITION DE LONDRES[1]

LA CÉRAMIQUE



La céramique formait une des sections les plus importantes de l'exposition, tant par le nombre et la variété des produits que par la nature des questions qu'elle soulève. Parmi ces questions, il en est deux qui priment toutes les autres : la forme et le décor. La première a été traitée de deux façons diamétralement opposées par M. Beulé et par M. Adalbert de Beaumont, à propos de la céramique chinoise. L'un trouve extravagante la forme des vases chinois, et nous semble en cela n'être pas tout à fait d'accord avec les faits; l'autre trouve absurde la forme grecque, et nous paraît bien sévère. Pour couper court au débat, nous prendrons une position intermédiaire, et, tout en attribuant une grâce plus étudiée aux vases grecs, nous reconnaîtrons dans les vases chinois une simplicité et une franchise de formes qui rapprochent considérablement les deux arts et qui devraient servir d'exemple aux céramistes modernes.

1. Voir la *Gazette* du 1er octobre, du 1er novembre et du 1er décembre 1862.

Une étiquette mal placée, le jour où nous avons examiné l'exposition d'orfévrerie de M. Elkington, nous avait fait attribuer à M. Stanton la composition du service émaillé dont nous avons publié deux pièces. M. Elkington nous prie de rectifier ce fait, les dessins de ce service étant de M. Willms.

Quant à la question du décor, elle a été si souvent traitée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, que nous n'y reviendrons point de nouveau. Là, comme dans tous les arts décoratifs, il faut se créer, pensons-nous, une nature de fantaisie qui, en tenant compte surtout de la forme du vase, revête partout ce dernier d'émaux qui en fassent valoir la composition.

Pour les anciens, qui ne possédaient que deux couleurs, le problème fut facile à résoudre. Pour les Italiens de la Renaissance, il l'était moins. Si les peintres de majoliques furent d'admirables coloristes, il s'en faut de beaucoup qu'ils aient toujours respecté la forme des pièces qu'ils couvraient de peintures. Aussi ce sont les Chinois, à notre gré, qui ont le mieux compris, avec une peinture qu'ils ont faite extravagante à dessein, les conditions décoratives de la céramique.

La Porcelaine. — Avec cette manière de voir, on conçoit que nous ne puissions approuver la plupart des coûteuses erreurs que la manufacture de Sèvres a exposées. Néanmoins, on commence à comprendre dans cet établissement, sur lequel a pesé si longtemps une funeste direction, que la décoration sur porcelaine n'est point faite pour imiter la peinture sur toile, et que le temps des cabarets à portraits, des assiettes à paysages et des vases à tableaux est passé. On a quelque peu laissé de côté l'ancienne école du trompe-l'œil pour s'adresser à une jeune génération de peintres dont la tournure d'esprit, les compositions légères et le dessin élégant étaient parfaitement convenables pour le but qu'on se proposait. Mais il arriva que ces artistes ne possédaient point la couleur audacieuse qu'il faut au décor. C'est par l'atténuation des tons qu'ils sont timidement harmonieux, et leurs pâles compositions, d'un dessin étriqué, d'une couleur blafarde, sont une nouvelle preuve d'impuissance. Tant que l'on ne voudra pas oublier qu'il existe à Sèvres des chimistes trop habiles à produire tous les émaux que peut réclamer un peintre, on ne fera rien qui vaille; on s'égarera dans les tons intermédiaires, sans oser aborder les couleurs franches, franchement appliquées, noyées dans un émail profond et brillant, et se faisant valoir par leurs qualités propres savamment opposées. Les peintres de Sèvres sont très-habiles, mais point de la manière qu'il faudrait.

Ainsi, quel bel avantage d'avoir sur la panse d'un vase une copie de l'*Antiope* du Corrège, qui a demandé un long travail à M. Abel Schilt, dont on ne peut embrasser toutes les parties à la fois, et qui n'est point juste de ton! Quel beau résultat que ces autres peintures coûteuses, trop semblables aux lithographies coloriées et vernies qui ornent les cartonnages du jour de l'an! L'émail est à fleur d'épiderme, sans profondeur, et les tons gris abondent pour modeler les peintures.

Tout, heureusement, n'était point de cette fabrique dans l'exposition de Sèvres, où l'on pouvait amplement trouver à admirer.

Notons une paire de grands vases en bleu de roi, ornés de sujets mythologiques en camaïeu, dans des cartouches en or gravé, d'une excellente réussite par le ton et la profondeur du bleu; un vase, style Louis XIV, de M. Diéterle, tout en bleu et or; puis deux vasques céladon à bords droits sur un pied haut et évasé, signées du nom de M. H. Regnier; une ronde de figures blanches, d'un très-léger relief, s'enroule aux flancs de la coupe, d'autres très-saillantes entourent le pied.

Ces vases remarquables, comme tout ce que Sèvres fabrique dans ce genre, étaient accompagnés de deux grandes potiches en céladon gris, où M. L. Gély avait fait courir, d'un pinceau libre et hardi, des ronces et des branches de cerisier où se jouaient des oiseaux, décor moitié peinture, moitié relief, d'une fantaisie charmante.

Si nous n'avons que des éloges à donner au décorateur, nous serons plus discret envers l'ordonnateur de ces potiches, qui, n'ayant pu les faire exécuter d'une seule pièce, les a commandées en deux morceaux assemblés avec une monture en bronze. Encore, si la forme était telle que cette suture pût être un ornement, on excuserait peut-être cette céramique faite de pièces et de morceaux. Mais ici la garniture de bronze interrompt une surface unie et continue, de sorte qu'elle n'annonce que l'impuissance. Pourquoi dépasser ainsi les limites du possible? Pourquoi rapporter des anses de porcelaine à de certains vases, tout en faisant croire que ces appendices ont été modelés et cuits avec la pièce? Si l'on ne peut faire le tout d'un même coup, qu'on l'annonce franchement au lieu de le dissimuler honteusement.

On a eu ce courage pour d'autres vases, où l'on a rapporté des anses en bronze d'une exécution parfaite, mais qui s'ajustent avec une gaucherie inimaginable.

A côté de ces porcelaines de Sèvres dont on gâte le plus souvent les admirables qualités par trop d'ambition, quelques fabriques françaises avaient envoyé de fort beaux produits. Il faut mettre en tête les services unis ou à reliefs, d'une pâte si mince et si blanche, et d'une forme si élégante, que fabrique M. Pouyat, de Limoges; les services et les vases auxquels M. Ardant donne des formes un peu exagérées; les vases décorés par engobe blanc en relief sur céladon, comme ceux que nous venons d'examiner dans l'exposition de Sèvres, ainsi que les services, à décor mordoré d'une très-grande finesse de ton, envoyés par M. Ch. Pillivuyt, de Méhun.

Ces nouvelles couleurs d'aspect métallique, que les fabricants fran-

çais possèdent presque seuls encore, avaient été employées et diversifiées avec un grand bonheur de réussite par MM. Gillet et Brianchon, qui ont reproduit sur leurs porcelaines les tons changeants de la plume du pigeon et des élytres de la cantharide.

Un autre décorateur, M. Gille jeune, a imaginé de peindre sur le biscuit. Cette invention a fait grand bruit; mais nous trouvons un aspect si triste aux peintures mates qu'elle produit, que nous ne pensons pas qu'il y ait là beaucoup à s'applaudir. Cela nous semble être, comme beaucoup de choses, un progrès en arrière. Mais nous louerons fort M. Gille jeune des statues en biscuit, de grandeur naturelle, qu'il a fabriquées, comme la *Bacchante* de M. Oudiné, et la *Rêverie* de M. A. Millet.

L'ancienne porcelaine à pâte tendre, qui n'est point une porcelaine suivant la chimie, se fabrique encore dans l'établissement de MM. Bettignies, à Saint-Amand (Nord), où se fournissent tous les décorateurs qui font du vieux Sèvres à l'usage des faux connaisseurs. On dit même que de là sont arrivées quelques douzaines d'assiettes à certaines fabriques anglaises qui les ont fait passer pour être les produits les plus perfectionnés de leur industrie.

Un kaolin de qualités convenables pour constituer la porcelaine n'ayant pas encore été découvert en Angleterre, c'est à force de tâtonnements et de recherches que les fabricants de ce pays sont parvenus à créer des poteries admirables qui, de quelque nom qu'on les décore, n'ont aucune des qualités de la porcelaine : la dureté, la transparence et l'éclat. Aussi, tous les peuples assez heureux pour posséder un gîte kaolitique s'empressent-ils de fabriquer cette vaisselle dont la Chine, la France et la Saxe ont jusqu'ici le monopole. La fabrique de Meissen avait envoyé une grande quantité de vases et de lustres rococo tout hérissés de fleurs en relief, avec accompagnement de petits groupes bien maniérés et d'une couleur bien crue, le tout en telle profusion qu'il y avait de quoi faire prendre tout cet art faux en horreur. Ce n'étaient que surfaces en mouvement et cliquetis de couleurs. Cependant on y imite, comme de raison, ce Sèvres héroïque des peintres, le même que l'on s'apprend à ne plus faire chez nous.

Même imitation dans la manufacture impériale d'Autriche et dans celle de Prague, qui s'essayent néanmoins à des formes simples décorées avec délicatesse. Mais de tous les établissements d'Allemagne, c'est la fabrique royale de Berlin qui s'approche le plus de notre manufacture impériale, tout en imitant mieux qu'elle les formes antiques dans ses porcelaines et dans ses biscuits. Quant à son décor, les tons sombres en enlèvent toute gaieté. Le Danemark enfin et l'Espagne, imitant, l'un avec assez de

succès Sèvres et Meissen, l'autre ce que Limoges produit de plus horrible, closent la série des peuples qui fabriquent de la vraie porcelaine.

La Faïence. — Comme nous venons de le dire, tous les produits de l'Angleterre, de quelque nom qu'on les décore, sont de la faïence plus ou moins fine qui s'essaye à acquérir le brillant et la résistance de la porcelaine. Quant au bon marché, elle n'y atteint pas, et, à égale apparence, un service français ne coûtera que la moitié du prix auquel reviendra un service anglais. Mal secondés par la nature, les céramistes anglais ont lutté avec cette persévérance que rien ne rebute, et l'on peut dire qu'à côté de la porcelaine ils ont créé des merveilles. En incorporant dans la terre des phosphates (os calcinés) ou du silex broyé, ils ont donné plus de cohésion et plus de dureté à celle-ci. En y ajoutant des kaolins imparfaits qu'on rencontre en Angleterre, ils leur font acquérir une demi-transparence qui approche de celle de la porcelaine. En introduisant du borax dans le verre qui leur sert de glaçure, ils sont parvenus à obtenir des couvertes d'une plus grande résistance à l'action du couteau. De l'*earthen-ware*, ce que l'on appelle improprement «porcelaine opaque» et que le mot « cailloutage » désigne dans les ouvrages spéciaux, ils sont parvenus au *china-ware*, dont l'aspect rivalise avec celui de notre porcelaine la plus parfaite.

D'un autre côté, en introduisant à haute dose le feldspath—produit naturel résultant de la décomposition du kaolin, et qui sert à glacer le kaolin cuit, c'est-à-dire la porcelaine — dans le kaolin lui-même, ils ont créé un nouveau produit imitant l'ivoire, et qu'ils ont appelé le *parian*. Avec lui ils modèlent des statuettes, et même des statues, comme nous avec le biscuit.

Le nom de M. Minton est devenu européen, surtout depuis l'exposition de 1855. L'exposition dernière n'a pu qu'accroître sa réputation, tant il y avait de qualités dans l'infinie variété des produits de son exposition, où l'on pouvait voir imitée la céramique du monde entier à côté de certains produits doués de ce caractère individuel qui équivaut à une signature. Les travaux des Della Robbia étaient le prototype d'une fontaine monumentale qui avait un grand défaut, celui d'être toujours mouillée, ce qui donnait une aigreur excessive aux émaux colorés dont elle était revêtue; les majoliques italiennes avaient inspiré une foule de pièces, avec ou sans reliefs, en faïence peinte d'un ton un peu lourd; le vieux Sèvres et le Saxe étaient reproduits dans des services et des vases avec un grand bonheur d'imitation; la Chine, par des craquelés; les faïences persanes, par quelques essais encore un peu durs; les faïences de Henri II, par une salière; puis enfin les mosaïques antiques, par des



DALLE DE LA SAINTE-CHAPELLE, A PARIS

Exécutée par M. Fontenelle, sur le dessin de M. Louis Steinheil.

carreaux en terre dont la résistance n'est jusqu'ici égalée par aucun produit.

Auprès de ces produits spéciaux et si parfaits des ateliers de M. Minton, nous devons placer ceux que MM. Albert Maw et Cᵉ fabriquent sur les dessins de M. Digby Wyatt. Ce sont des pavés en mosaïque, des plaques de revêtement dans le style de l'Alhambra, des briques et des tuiles émaillées ou vernies, tous les éléments enfin d'une architecture polychrome dont certains spécimens fort heureusement combinés avaient été réalisés dans l'exposition.

En France, nous n'avions rien de semblable, excepté les quelques carreaux en terre décorés par incrustation que fabrique un potier de l'Oise, M. Boulangé, à Auneuil, et qui étaient perdus dans un coin. A côté figuraient des fragments du dallage de la Sainte-Chapelle du Palais, exécutés par M. Fontenelle sur les dessins de M. Louis Steinheil. Ici la céramique n'a rien à faire, et l'ornement est formé d'un mastic très-résistant que l'on introduit à chaud dans des sillons ou des compartiments ciselés dans des dalles de pierre. Mais, conduit par l'analogie de l'emploi, nous plaçons ici l'examen de ce produit que nous ne saurions classer ailleurs. Nous publions même la gravure de l'un des motifs principaux de ce dallage de la Sainte-Chapelle. Il répond, par le diapré de ses couleurs, aux peintures brillantes dont les murs sont revêtus et à l'éclat des vitraux. Exécuté avec autant de soin que de conscience par M. Fontenelle, que l'on peut compter parmi les plus habiles sculpteurs ornemanistes gothiques, il montre quel style M. Louis Steinheil sait donner aux choses réelles dont il veut faire un ornement, et avec quel goût il sait combiner les formes que le moyen âge nous a transmises.

Dans la céramique, à laquelle nous revenons, si M. Minton est à la tête de la fabrication en Angleterre, il doit beaucoup à un artiste français qui occupera un jour une grande place dans l'histoire de l'art industriel contemporain en France, et surtout en Angleterre, où il a rendu les mêmes services que les Italiens chez nous à la Renaissance. M. Carrier-Belleuse, qui a séjourné cinq années chez M. Minton, a laissé plus de deux cents modèles dans sa fabrique. Nous retrouvons encore de ses créations chez M. Wedgwood, comme nous en avons déjà signalé dans les fontes de la Coalbrookdale Company, dans celles de M. Durenne, de même que dans les bronzes de MM. Paillard, Denière et autres.

M. E. Lessore est un second missionnaire de l'art français de l'autre côté du détroit. M. Minton lui doit quelques-unes de ses majoliques, et M. Josiah Wedgwood toutes les siennes. M. E. Lessore excelle dans les grandes décorations de camaïeu sur bleu lapis, car dans ses sujets peints

de couleurs diverses, les tons les plus fins se heurtent parfois aux tons les plus tristes. Pour avoir abordé la faïence peinte, M. Josiah Wedgwood n'a point abandonné la fabrication de ces grès cérames (*stone ware*) qui ont fait la réputation du fondateur de sa maison et de la céramique anglaise. C'est toujours la même perfection dans ces petits bas-reliefs en grès blanc qui se détachent sur un vase en grès bleu ou noir.

Nous serions assez embarrassé maintenant pour établir une différence entre les principaux céramistes anglais.

M. Copeland, dont les *parian* sont de toute beauté et de dimensions considérables, dont les imitations de vieux Sèvres sont excellentes, fait sur ses cailloutages des *fac-simile* trompeurs des émaux peints de Limoges; MM. Daniell et Rose ont surtout imité les fonds roses Pompadour de Sèvres avec leur aspect grenu; enfin, l'antique fabrique de Worcester, tout en maintenant son ancienne fabrication, se lance avec succès dans une voie nouvelle où elle rivalise avec M. Copeland. Le reste s'appelle Légion, et, tout en n'ayant à nous offrir que des produits usuels, n'a rien qui sente le mauvais goût dont nos fabriques de porcelaine nous offrent si souvent l'exemple.

Nos fabricants de cailloutage français s'étaient abstenus, à l'exception de M. Viellard, de Bordeaux, qui avait de grands vases à décor bleu qui ne brillaient guère par les qualités de l'art à côté des produits du Staffordshire.

Moins habiles céramistes que les Anglais, nos faïenciers parisiens se faisaient valoir par des qualités d'originalité que nous devons signaler. A leur tête se place M. Deck, dont les produits ont une physionomie toute particulière. Ses terres sont peu cuites malheureusement, mais ses émaux sont magnifiques, et ce sont eux qui approchent le plus de l'éclat des faïences persanes. Ses décors par incrustation, d'une tournure un peu allemande, ceux par engobe, les fantaisies que M. Hamon trace sur ses assiettes, le classent à part, et parmi les plus originaux et les plus brillants.

Il manque bien peu de chose à M. Devers pour que les figures qu'il modèle à l'imitation des Della Robbia, pour que les grands vases si amples de formes qu'il décore avec les seules couleurs des anciens céramistes: le blanc, le jaune, le bleu et le vert, soient des œuvres excellentes. Un peu plus de soin dans la fabrication suffirait, croyons-nous, pour donner l'essor à une fabrique qui depuis si longtemps s'essaye à faire renaître la céramique monumentale.

M. Jean a de moindres ambitions. Il décore la faïence sur émail cuit, pratique moins solide que celle des anciens, qui opéraient sur l'émail

cru; mais il possède des bleus magnifiques et profonds, et il produit des flambés parfois très-heureux. Ses décors, généralement fort louables, s'appliquent trop souvent sur des vases de formes exagérées et empruntées à plusieurs civilisations.

A Bourg-la-Reine, M. Laurin s'essaye surtout à imiter les faïences italiennes, celles de Faenza et de Castel-Durante, où le décor est le mieux compris; et certaines de ses reproductions sont fort heureusement réussies.

De son côté, M. H. Pinart, à Paris, peint sur émail cru et avec agrément des scènes Pompadour et des paysages camaïeu avec une palette de dix-huit couleurs franches; tandis qu'à Prémières (Côte-d'Or) un médecin, M. Lavalle, fabrique des faïences de dimensions colossales, très-sonores, et recouvertes d'un émail très-beau, produits industriels peu brillants, mais qui n'attendent qu'un homme de goût pour devenir d'excellents produits d'art.

M. Pull n'avait point exposé ses imitations parfois heureuses des terres de Bernard Palissy, mais M. Avisseau fils, de Tours, avait envoyé trois pièces qui le placent beaucoup au-dessus de son père. C'étaient deux flambeaux dans le genre des faïences de Henri II, un plat de même système, portant un brochet, qui participe du genre créé par Palissy, et un groupe composé d'un héron combattant un serpent. C'était un peu sec peut-être, mais très-finement modelé, et d'un bel émail aux tons d'ivoire.

Dans cette résurrection de l'art de la terre en France, résurrection qui s'est faite surtout dans des ateliers peu importants pour la plupart, la manufacture de Sèvres a joué un rôle moins grand assurément que celui que l'on attendait d'elle, mais qu'on ne peut omettre sans injustice. Elle a exposé des vases de style Louis XIV imitant les marbres rubanés, d'autres participant quelque peu du genre de Palissy, qui étaient d'une belle tournure ainsi que d'un émail chaud et brillant.

L'Italie, qui reprend l'art des anciens potiers du duché d'Urbin, avait exposé les imitations trompeuses des majoliques du XVI[e] siècle que fabrique le marquis Ginori Lisci, à Doccia, près Florence. Les sujets à personnages et les arabesques de Faenza y sont traités avec une sûreté de main, une vigueur de coloris et une beauté d'émail qui doivent rendre les fraudes bien faciles. Les reflets métalliques commencent à y être obtenus un peu moins opaques que dans les commencements, de telle sorte que l'on peut assurer que l'art de la terre est retrouvé tout entier sur la terre classique de la majolica.

Malheureusement on ne s'en tient pas là, et à Doccia on fabrique

aussi des bas-reliefs et des coffrets en porcelaine à sujets en relief qui sont du plus affreux goût que l'on puisse imaginer.

LA CRISTALLERIE

Il faut bien l'avouer, la cristallerie anglaise l'emportait sans conteste sur la nôtre par l'éclat de la matière, la forme des vases, la beauté du décor, et surtout par la quantité des produits. Nous ne nions pas que nos fabricants de cristaux ne soient aussi habiles, plus habiles



CRISTAUX DE MM. PELLATT ET Cie

CRISTAUX DE MM. DOBSON ET PEARCE

même, car ils produisent une plus grande variété de modèles; mais il reste ceci : qu'ils ont été devancés par les Anglais dans une question de goût, et que la matière du cristal anglais est plus belle et plus brillante que celle du cristal français. D'ailleurs, très-peu de cristalleries françaises avaient exposé; Baccarat et Saint-Louis s'étaient abstenus, et il n'y avait pour soutenir la lutte que celles de Clichy et de Pantin.

Ces deux établissements, placés dans des conditions particulières, directement en présence de la consommation, sont forcés d'embrasser toute espèce de produits, et c'est la variété résultant de ce fait qui leur a nui, en présence des cristalleries anglaises qui n'avaient envoyé que des produits d'abord fort beaux, tous de la même espèce, se faisant ainsi valoir les uns par les autres, et en grand nombre.

Nous publions deux spécimens de la cristallerie anglaise, qui indiqueront mieux que nous ne saurions dire la forme et le décor adoptés par les fabricants d'outre-Manche. La forme est surtout inspirée de l'art grec, ainsi que le décor, qui est une gravure exécutée sur des dessins étudiés avec un grand talent.

La nombreuse exposition de MM. Pellatt et Ce, celle non moins importante de MM. Dobson et Pearce, la petite vitrine où MM. Spiers and Son, d'Oxford, avaient joint à des aiguières gravées de style grec, d'une qualité incomparable, quelques verreries vénitiennes; celle où M. Philips avait égaré quelques carafes à vin (*jugs*) d'une fort belle réussite au milieu de cristaux soi-disant gothiques, ornés de perles colorées, et une foule d'autres que nous pouvons citer, témoignaient d'une grande activité et surtout d'une excellente direction. Chez nous, c'est la direction qui manque, et les efforts s'éparpillent en une foule de tentatives, souvent heureuses au point de vue commercial, mais que l'on doit réprouver au nom de la logique et du goût.

Ainsi la mode est venue de faire des lampes à corps de porcelaine; cela est solide et d'un facile entretien. Puis on a substitué le verre opaque à la porcelaine, puis on a décoré ce verre opaque avec des couleurs émaillées et de l'or, comme on décorerait de la porcelaine. Rien de mieux que de cacher le mécanisme d'une lampe sous les opacités d'une enveloppe; mais lorsque cette enveloppe est en verre, il faudrait que l'on pût toujours reconnaître à quelle matière on a affaire. On le reconnaît parfois, il est vrai, mais par la laideur du produit. Il nous semble cependant que l'on pourrait donner une certaine profondeur à l'opacité, comme à ce beau vase antique que M. Lionel de Rothschild avait prêté à l'exposition de South-Kensington, et qui lançait des feux d'émeraude à travers une couverte d'opale. Mais nos fabricants ont tous un certain idéal, qui est d'arriver au trompe-l'œil, et qui, lorsqu'ils l'ont atteint, leur tient lieu de tout. Leur idéal, aujourd'hui, est de faire du cristal qui ressemble exactement à de la porcelaine, ce qui est revenir au problème dont la pâte tendre a été la solution au XVIIIe siècle.

Nous avons vu des coupes en cristal pourpre qui imitaient avec assez de réussite les laques rouges du Japon, et que l'on estimait des chefs-d'œuvre. La couleur était nouvelle; son application avait demandé beaucoup d'efforts, nous ne nions pas cela; mais tant de peine pour transformer une matière transparente, profonde, douée de qualités spéciales, afin d'imiter un morceau de bois caché sous un vernis opaque, cela nous semble un contre-sens. Ce contre-sens, l'industrie française le commet à chaque instant.

Ainsi, dans une autre industrie nous avons vu un bracelet en or qui imitait à ravir un collier de chien en cuir de Russie, bordé, piqué, enjolivé avec tout l'art du bourrelier. On l'estimait un chef-d'œuvre, de fabrication, c'est possible; mais quant au goût, c'est autre chose.

C'est à maintenir nos industriels dans la stricte réalité des matières qu'ils façonnent que devrait tendre, à notre avis, tout l'effort de la critique tant officieuse qu'officielle. Mais c'est presque toujours la louange, et non le blâme, qui salue toutes ces *conquêtes,* comme on les appelle, d'une industrie sur un domaine qui n'est pas le sien, cette conquête fût-elle en réalité une défaite.

Supposez un moment que notre industrie soit assez peu avancée pour que l'or y ressemble à du cuir, et le verre à une chose opaque; de quel enthousiasme légitime ne serait-on pas saisi en voyant tout d'un coup l'or apparaître avec ses qualités métalliques, et le cristal avec sa limpidité! En retournant les faits comme nous le faisons, on voit quelles aberrations suit la route du progrès tel qu'on l'entend trop souvent.

Mais on est industriel, et il faut vendre; et c'est le laid et le commun, chose triste à dire, qui obtiennent tout le succès. « Nous ne vendrions rien, vous dit naïvement le fabricant, si nous ne faisions que ce qui plaît aux difficiles, et il est tel modèle que nous ne fabriquons plus parce qu'il était trop *joli.* » Le mot nous a été dit.

Nous ne voulons point dénier à l'industrie le droit d'imiter, mais en le faisant il faut qu'elle crée un nouveau produit, particulier et typique, pour ainsi dire. C'est en voulant imiter les pierres naturelles que l'industrie des porcelaines en Chine a créé les céladons, les flambés, les truités, produits nouveaux, *sui generis,* originaux même, bien qu'on y retrouve cependant les produits naturels qui ont servi de types.

Ainsi, un produit nouveau, une vraie conquête signalait l'exposition de la cristallerie de Clichy que dirigent avec tant d'habileté MM. Maës et Clémandau. C'était un bol en cristal d'une couleur vert de fiel, nuageux et profond, que cachent en partie de grandes taches irrégulières de pourpre sombre. Ce cristal possède l'éclat et le chatoyant de l'agate, en même temps que quelque chose de son aspect solide. Des verres et de grandes coupes de Venise, à réseau pris dans la pâte, d'une légèreté et d'une régularité parfaites, étaient encore des pièces hors ligne dans une exposition qui comprenait tous ces services en « verre mousseline, » qui sont d'une fabrication si difficile lorsque l'on veut donner au cristal son minimum d'épaisseur dans toutes les parties de la pièce.

La taille et la gravure ajoutent de nouveaux effets au cristal, soit en modifiant les formes, soit en brisant la lumière, soit enfin en opposant les

opacités d'un ornement léger aux transparences de la matière. Dans ces derniers temps, on remplace la taille par une peinture émaillée qui, plus régulière et plus parfaite que la gravure, ne possède point toutes les qualités de celle-ci, car elle n'a pas les facettes imperceptibles que produit la meule en attaquant le cristal, et qui font scintiller le dessin et lui ajoutent du piquant. C'est M. Barbedienne qui se livre surtout à ce genre de décor sur des cornets auxquels il ajuste des montures en bronze doré très-légères qui s'accordent à merveille avec le cristal.

L'Angleterre semble avoir à peu près abandonné la mode des cristaux taillés, qu'elle ne fabrique plus guère que pour l'exportation, quoique l'exposition de M. Osler en renfermât de magnifiques échantillons. En Allemagne, nous retrouvons une imitation des anciens verres taillés qui étaient à la mode il y a une vingtaine d'années, puis quelques services en cristal mince d'assez laide qualité; mais ce qu'on y fabrique surtout, ce sont les vases d'ornement en cristal opaque. La Prusse et la Bavière suivent cet exemple : ce sont partout les mêmes tons faux et durs, et le même décor, soit de dentelle d'or, soit de fleurs émaillées, comme sur la porcelaine. A tout prendre, nous préférons encore les verres de Bohême, malgré leurs formes massives. Ils sont parfois d'un ton superbe, et, si leurs gravures sont peu décoratives, elles sont exécutées avec un grand talent et d'une physionomie toute particulière.

LES MEUBLES

L'ébénisterie française était représentée par quinze des principaux fabricants de Paris; aussi n'avons-nous point l'intention d'examiner en détail les meubles très-remarquables que la plupart avaient envoyés. Certes, entre ceux-ci et les ébénistes de l'étranger la lutte n'était pas sérieuse; cependant on pouvait signaler du côté de l'Angleterre des tentatives dont nous laissons apprécier le mérite à nos lecteurs, et, du côté de l'Italie, des morceaux dignes de l'ancienne terre des arts.

Les meubles de M. Grohé attirent moins que d'autres, peut-être, les empressements de la foule, mais on y remarque toujours une composition étudiée en parfaite convenance avec leur emploi, en même temps qu'une exécution irréprochable. Le beau buffet à bijoux, en bois violet et amarante, de style Louis XVI, orné de bronzes ciselés par les frères Fannière, et commandé par S. M. l'Impératrice, n'est point inférieur aux meubles de Riesner; tandis que ses cabinets en ébène incrusté de pierres dures rappellent, par leur composition élégante et par la finesse des moulures, ce que la Renaissance italienne a produit de plus orné.



CHEMINÉE DE M. FOURDINOIS

M. Fourdinois a montré plus de luxe dans un cabinet en ébène, menuisé, sculpté et ciselé avec une délicatesse et une recherche qui, étant partout les mêmes, ne laissent aucun repos pour l'œil. Tout aspire à se faire également valoir, et nous croyons qu'il doit y avoir dans l'ornement une espèce de hiérarchie qui, sans négliger certaines parties secondaires au profit de certaines autres plus importantes, doit néanmoins permettre de traiter celles-ci de façons différentes, afin de faire valoir ce qui doit être le plus en apparence. Nous retrouvons un peu plus de cette hiérarchie dans la cheminée que nous publions. Le marbre et le bronze dans le bas, le bois dans le haut, s'y combinent avec adresse et sont traités en général avec plus de liberté que le cabinet d'ébène.

Un buffet en noyer (?) avec avant-corps, orné de frises, de statues et de colonnes doriques grecques, est composé et exécuté avec assez d'ampleur et de style par M. Masaroz-Ribailler; mais devant certaines parties de ce meuble on peut s'adresser cette question bourgeoise : comment cela s'ouvre-t-il ?

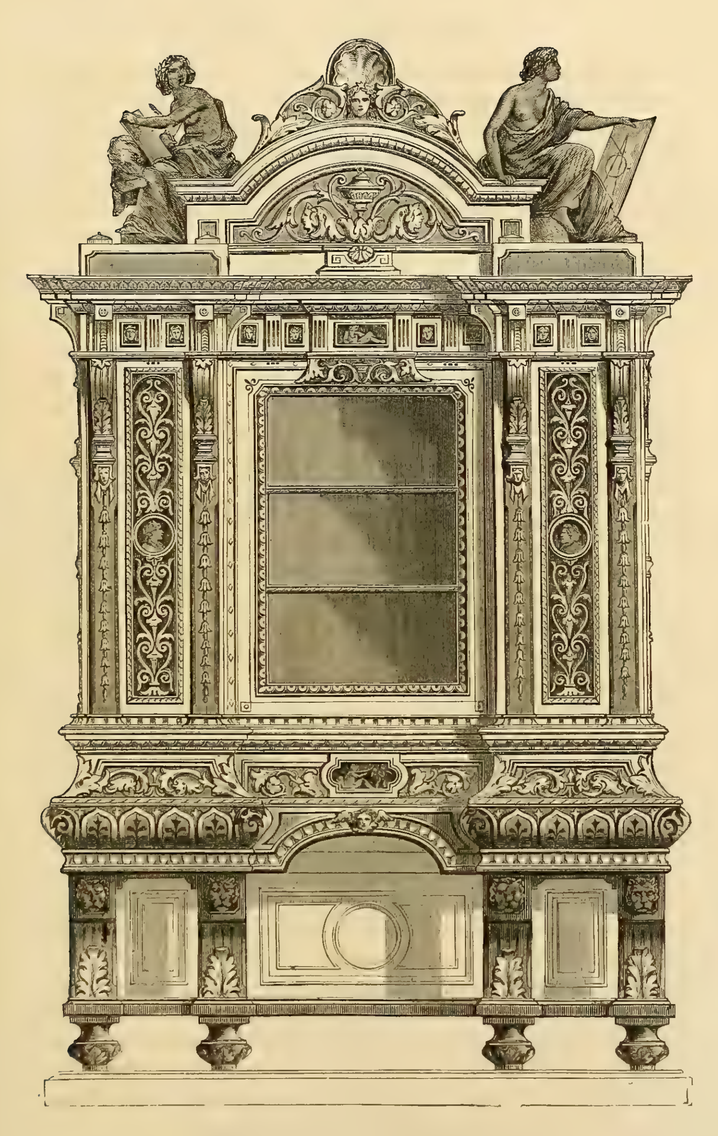
Une armoire à glace, accompagnée d'arrière-corps à panneaux pleins, sculptés de guirlandes de branchages où s'ébattent des oiseaux, est une merveille de sculpture en bois.

Un buffet à trois corps, celui du centre étant en retraite, exécuté en noyer par M. Jules Fossey, pourrait aussi bien être en marbre ou en pierre, et c'est là un grand défaut que de ne point combiner ses formes en raison de la matière que l'on doit travailler. Ceci est trop élémentaire, croyons-nous, pour que nous nous attardions à le prouver. Il vaut mieux citer les exactes reproductions que fait M. Sauvrezy de ces charmantes petites armoires de la Renaissance française que l'on est accoutumé d'attribuer imperturbablement à Jean Goujon, et les imitations libres et de bon goût que fait M. Guéret des mêmes formes de la Renaissance dans ses dressoirs et ses bibliothèques.

Citons rapidement les meubles à la façon de Boule que fait M. Roux, le rénovateur de cette industrie, ceux où M. Gros mélange l'étain, et les belles imitations de laque noir et de laque aventuriné de M. A. Meyer.

Dans l'ébénisterie nous retrouvons encore M. Barbedienne, dont l'activité touche à tout ce qui peut se combiner avec le bronze ou le métal, et qui partout fait preuve du même goût supérieur.

L'industrie des meubles se transforme comme le reste en Angleterre, avons-nous déjà dit. S'il y avait des compositions dont la conception était évidemment anglaise, quoique l'exécution révélât une main française, comme les buffets de salle à manger, exposés, l'un par MM. Jackson et Graham, l'autre par M. Gillow, d'Oxford, il y en avait d'autres qui



CABINET EN ÉBÈNE INCRUSTÉ DE BOIS ET D'ÉMAUX

de M. Trollope.

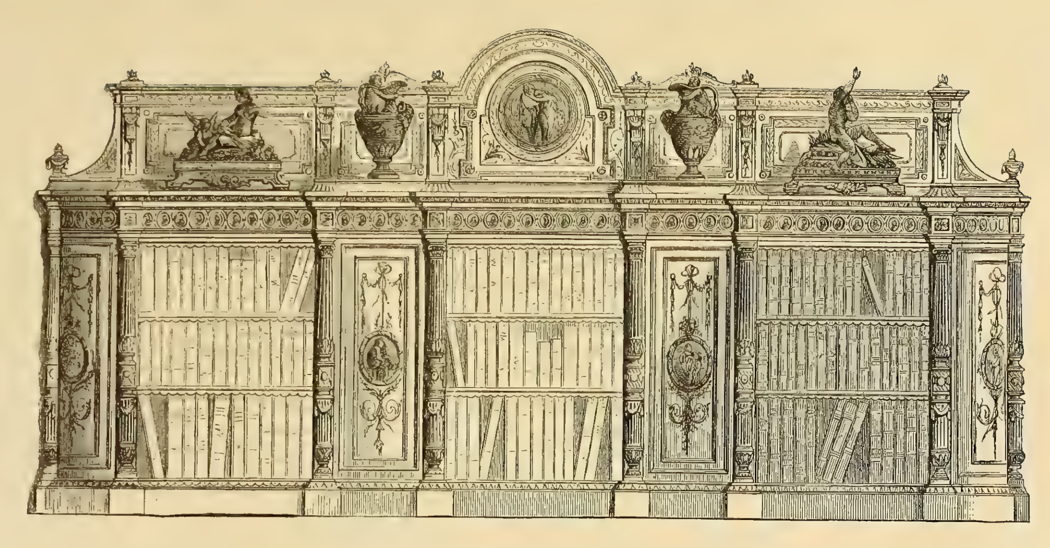
étaient tout à fait anglais, et non sans mérite. Tels étaient deux autres buffets en style du XVIII[e] siècle anglais, plus sévère que le nôtre, fabriqués, le premier, en racine d'érable, par M. James Lamb, de Manchester; le second, en or et blanc, œuvre magnifique commandée par lord Ellesmore à MM. Morant, Boyd et Morant. Ces meubles typiques, pour ainsi dire, ressemblent à une toilette. Ils se composent d'une vaste tablette qui porte sur des pieds robustes, et que surmonte une glace accompagnée de statues et de trophées de gibier sculptés sur des panneaux qui encadrent la glace. C'est un peu lourd, mais solide et puissant comme le pays. Nous donnons un exemple de cet aspect particulier de l'ébénisterie de nos voisins dans le cabinet que M. G. Troloppe a exécuté en ébène sculpté avec incrustations de bois colorés et de panneaux en porcelaine émaillée. Mais à côté de ceux qui conservent en partie le vieil esprit, tout en renouvelant les formes auxquelles on était accoutumé de l'autre côté du détroit, il y a ceux qui consultent l'antique et qui en reçoivent d'excellents conseils. Ainsi, MM. Howard and Son ont exécuté dans ce style grec tout un ameublement de bibliothèque en poirier noirci, orné de sculptures en creux réchampies de bleu, de vert, de rouge et d'or, d'un ton un peu vif, mais d'un effet très-original. C'est encore le style antique, mais un peu vu comme par un contemporain de Louis XVI, que l'on remarque dans la belle bibliothèque de MM. Wright et Mansfield, en bois de genévrier, ornée de colonnes et de moulures en ébène, avec incrustations de grès cérames à reliefs de Wedgwood.

Nous ne voulons point allonger cette énumération, où nous trouverions de fort belles imitations de notre mobilier français du XVIII[e] siècle; mais ce que nous avons signalé suffit, à notre gré, pour démontrer que depuis le jour où le musée de South-Kensington achetait ses meubles d'exposition à M. Fourdinois, les fabricants anglais ont fait quelques progrès dont il est bon de leur tenir compte.

L'Italie se souvient, nous l'avons dit, qu'à la Renaissance elle donna à l'Europe des modèles de meubles composés avec goût et décorés de sculptures merveilleuses. Elle imite aujourd'hui ce qu'elle fit si bien jadis. On ne pourrait mieux la conseiller.

Ce sont des cabinets d'ébène florentins, incrustés d'ivoire et de nacre, que reproduisent MM. Gio Battista Galti, de Faenza, et Martinetti, de Turin; ce sont des cadres que sculpte, avec une maestria digne du XVI[e] siècle, le professeur Pietro Giusti, de Sienne; ce sont des bancs à dossier où M. Barbetti de Florence s'inspire des coffrets de mariage vénitiens. Joignez-y d'affreux cadres rococo en bois doré.

Les autres peuples comptent peu pour l'art dans le mobilier; cepen-



BIBLIOTHÈQUE DE MM. WRIGHT ET MANSFIELD

Bois de genévrier; colonnes et moulures en ébène; incrustations de Wedgwood.

dant nous devons noter un cabinet en bois de teck, avec panneaux en bois de cèdre, supporté par deux levrettes ailées, composé d'une façon très-originale, qui ne manque pas de simplicité, par M. Schönthaler, de Vienne. C'est l'Autriche, croyons-nous, qui recèle en Allemagne les éléments les plus vivaces de cette chose subtile que l'on appelle le goût, et qui est destinée à nous suivre un jour de plus près.

TAPISSERIE — ÉTOFFES

Voici encore une des professions où l'industrie moderne s'est le plus fourvoyée, et dans laquelle la manie de l'imitation a fait commettre les plus déplorables erreurs. Parce que Raphaël avait donné des modèles pour les tapisseries d'Arras, on s'est imaginé qu'il fallait que le tapisssier pût faire des *fac-simile* des peintures de Raphaël. On ne s'est pas aperçu que les cartons d'Hampton-Court, pour admirables qu'ils sont, ne sont pas des tableaux achevés, mais des compositions assez sommairement coloriées, dont l'exécution était abandonnée à des ouvriers qui les interprétaient avec la palette du tapissier, c'est-à-dire avec quelques couleurs franches et solides, employées par hachures, comme au XVe siècle, et auxquelles on ne se faisait pas faute de mélanger quelques fils d'or. Lorsque Ch. Le Brun dirigeait les Gobelins, on ne craignit pas d'en agir de même à son égard pour les *Batailles d'Alexandre*, et il faut arriver jusqu'au XVIIIe siècle pour voir la guerre allumée entre les peintres et les tapissiers. Les premiers veulent que l'on reproduise fidèlement leurs tableaux; les autres prétendent que les peintres doivent restreindre leur palette aux couleurs de grand teint. La raison était pour les tapissiers; mais, avec les progrès de la chimie et la décadence du goût, ce furent les peintres qui l'emportèrent. Aujourd'hui, avec le travail scientifique des échelles chromatiques des couleurs, complémentaires ou non, rabattues à tous les degrés, on se croyait maître du terrain; mais voilà que l'on relègue fort heureusement toute cette chimie transcendante au laboratoire, et que l'on revient tout simplement aux méthodes des temps d'ignorance. C'est qu'en effet une tenture n'est point un tableau, mais un décor soumis à certaines conditions d'effet large et franc. Or, il n'y a que le procédé de tapisserie par hachures qui puisse donner à la tapisserie l'éclat en même temps que l'harmonie. Ce procédé consiste à nuancer les demi-teintes par l'interposition des laines des teintes franches, tel qu'on peut l'étudier dans toute sa simplicité primitive sur les tapisseries des XVe et XVIe siècles. On évite ainsi l'emploi des tons noirs ou bruns. C'est à cette pratique rationnelle, telle qu'on la suivait aux Gobelins sous

Ch. Le Brun, que la Manufacture est revenue, grâce à la persévérance de son directeur actuel, M. Badin, qui a déjà fait appliquer cette méthode depuis quelques années à Beauvais, où elle a servi à fabriquer deux tentures : l'une de *Trophées de chasse*, d'après Desportes; l'autre d'*Argenterie et fruits*, d'après Mignon.

Cette méthode, plus simple et plus économique que celle où l'ouvrier cherchait péniblement ses tons dans un assortiment de laines de toutes les couleurs, devait être suivie tout d'abord par l'industrie particulière. Aussi M. Braquenié l'a-t-il adoptée pour une belle tenture où M. Mazerolle a retracé l'histoire de *la Belle au bois dormant* dans le style oriental des « Mille et une nuits. » Des tons gris de fer et un aspect un peu blafard font tort à cette tentative, qui serait plus heureuse si l'on avait osé aborder les tons éclatants que M. Mazerolle ne redoute pas, cependant, lorsqu'il a le pinceau en main.

MM. Requillart, Roussel et Coquel ont été plus hardis dans des panneaux décoratifs représentant, soit quelques fables de La Fontaine, soit des bouquets de fleurs largement traités, et avec une puissante harmonie.

L'Angleterre s'était essayée à produire une tenture historique, qui, malgré le rang des personnages augustes figurés, était quelque peu grotesque en même temps que d'une couleur atroce. Elle représentait LL. MM. la reine d'Angleterre et l'empereur des Français tenant le traité de commerce et semblant se disputer à qui en enlèvera le plus grand morceau. Mais il ne faut pas désespérer; on a fait aussi laid que cela aux Gobelins, il y a une quarantaine d'années et moins.

M. Thomas Tapling, qui avait fabriqué cette tenture, avait été plus heureux dans l'imitation des moquettes orientales, dont les Indes et la Turquie avaient envoyé de magnifiques échantillons. Il y avait surtout un grand tapis indien à fond rouge chargé de dessins bleus et blancs, et un carpet rouge groseille à ornement blanc, qui étaient des merveilles d'éclat velouté et d'harmonie : une fête pour les yeux. Les tapis de la Turquie et du Caucase n'approchaient pas de cette richesse, mais montraient encore de ces qualités natives du coloriste que nous nous efforçons en vain d'acquérir. Auprès de ces types, nos imitations européennes, et françaises surtout, ne brillaient guère. Nos agriculteurs créent des races de moutons vêtus d'une toison toute particulière. Ces toisons, filées à la mécanique, donnent des fils qui sont des chefs-d'œuvre de régularité; nos chimistes ont analysé toutes les couleurs et, les ayant réduites à leur élément fondamental, en teignent des laines qui sont ainsi d'une pureté absolue. Nos métiers sont si ingénieusement établis, qu'à l'aide des per-

fectionnements que Jacquard y a introduits, l'ouvrier n'a plus qu'une surveillance à exercer sur le travail. Ces ouvriers sont si habiles du reste que pas un point ne dépasse l'autre, et que la régularité la plus absolue règne sur toute la surface du tapis. Magnifique résultat assurément, et bien fait pour que l'on s'enorgueillisse des progrès de la science et de l'industrie ! C'est précisément parce qu'en Orient les laines sont de toute nature, les couleurs rendues impures et de nuances indéfinissables par des matières colorantes que la chimie élémentaire de ces pays n'a pu en séparer, parce que le tissage est irrégulier, parce qu'enfin cette industrie est barbare, que les produits en sont si beaux. C'est que, dans les questions d'art, il faut se défier de la mécanique et laisser beaucoup faire à la main et à l'œil de l'ouvrier.

Ce dernier est donc forcé de défaire ce que les savants qui lui livrent les matières premières ont fait avec tant de soin, et d'introduire la variété et l'irrégularité là où l'on avait mis la rigidité et l'uniformité. Ainsi, dans les nouvelles moquettes de la Savonnerie que l'on fabrique aux Gobelins, on mélange aujourd'hui les laines de couleurs différentes que fournit l'atelier de teinture. Ainsi, par exemple, on introduit quelques laines rouges dans les fonds bleus, et réciproquement, afin d'avoir partout des rappels de ton, et d'arriver à un ensemble harmonieux et chatoyant.

Pour en revenir aux imitations des tapis orientaux, nous devons signaler celles de MM. Gevers et Schmidt, de Schmiedeberg, en Prusse. Les fonds roses et rouge orangé y sont reproduits à merveille, et le tissu possède ce chaud velouté et cette épaisseur qui font le mérite des tapis de Smyrne.

Du reste, cet art d'Orient montrait des merveilles d'ornementation. Sans parler des émaux chinois, nous signalerons les coffrets et les petits meubles de l'Inde couverts d'arabesques sur fond doré; puis les nattes dont les combinaisons de couleur sont si heureuses, et, pour rentrer dans notre sujet, des tapis en gros fils de coton de trois couleurs, offrant le même système décoratif que les nattes.

Si des tapis nous passons aux étoffes pour tentures, c'est peut-être encore à la Prusse que nous donnerons la préférence; non pas que nos fabricants de Lyon, de Tours ou de Paris ne soient très-habiles : ils n'ont qu'un défaut, c'est cette habileté même dont ils usent mal. L'imitation du réel, voilà ce qui les perd.

C'est pourquoi nous préférons les diaprés, les camaïeux et les lampas, les uns découpant la silhouette de leurs dessins, veloutés ou unis, de couleurs non modelées sur un fond de couleur différente, les autres

modelant des grisailles fort simples, les derniers égayant l'étoffe de fleurs largement brochées. A quelque époque que les dessins appartiennent, ce parti nous semble presque le seul que l'on doive adopter et qui soit monumental. Nous signalerons, en France, les lampas en style Louis XV et Louis XVI de MM. Pillet-Meauzé et fils, de Tours, les reps d'un ton très-fin de MM. Berchond et Guerreau, de Belleville, et les impressions de style chinois sur foulard écru, de MM. Japuis et Kastner, de Claye. En Prusse, quelques fabricants de Crefeld ont reproduit les velours coupés de Venise, de couleur ponceau ou verte, d'une excellente réussite, tandis qu'en Autriche MM. Leman et Sohn, de Vienne, fabriquent des étoffes ecclésiastiques, imitées des diaprés du xve siècle, d'un excellent goût. A Manchester, M. Houldsworth tisse des reps et des soieries simples et belles dans les tons neutres dont le cachou forme la base.

Nous avons le regret de ne rien trouver à dire de l'exposition de Lyon, qui était si remarquable par d'autres côtés. Mais les fabricants de ce grand centre industriel sont trop habiles pour avoir le même goût que nous. On y réalise l'impossible, mais l'art n'a rien à voir là-dedans.

Nos fabricants de papiers de tenture suivent la même voie, et cherchent à imiter avec le papier les tapissiers, qui s'efforcent avec la laine d'imiter la peinture, laquelle s'efforce tout naturellement aujourd'hui d'imiter la nature. C'est un ricochet d'erreurs qui aboutissent à faire reproduire en papier peint des tableaux de M. Thomas Couture. S'il y a un peintre chez lequel le ragoût de la couleur, le travail de la pâte, le jeu des glacis soient intraduisibles par des couleurs opaques et par les procédés d'impression, certes c'est celui-là. Ces difficultés n'ont point empêché M. Jules Desfossé de s'y essayer. Cet habile fabricant a été plus heureux, à notre avis, dans une frise d'Amours sur fond d'or dans le style du xviie siècle. Mais il est un reproche que nous devons adresser à ces produits, ainsi qu'à tous ceux de la France, c'est l'abus des tons gris opaques pour le modelé des sujets. Les papiers à personnages de l'Autriche nous semblent supérieurs à cet égard, surtout ceux de M. Jules Klobasser, de Vienne, qui se font remarquer par un ton chaud et transparent. Tous nos fabricants de papiers peints étaient venus en foule avec leur panneau Louis XV, bien ambitieux. Ils devraient viser moins haut et se contenter de cette décoration plus modeste inspirée des peintures murales du moyen âge, qui est à la mode depuis plusieurs années. Une fleur fantastique énergiquement dessinée, cernée d'un trait noir et réveillée d'un peu d'or, sur un fond uni, voilà un thème sur lequel on a fait de charmantes fantaisies et duquel on devrait, suivant nous, fort peu s'écarter, quelque style qu'on adopte. En Angleterre, enfin, où l'industrie des papiers

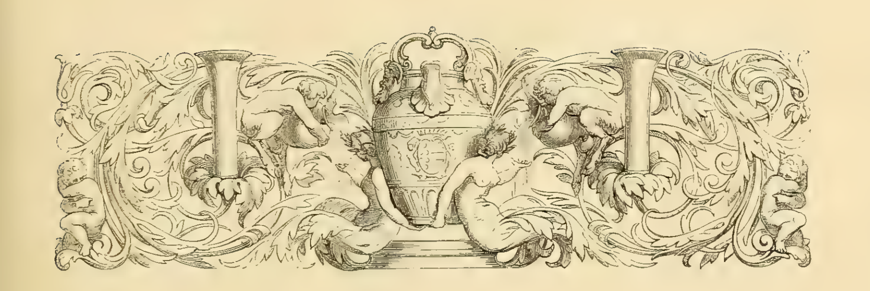
peints se modèle sur la nôtre, nous avons remarqué une tenture de style pompéien, exposée par M. Woollams, qui ferait grand honneur à tout industriel, habitât-il le quartier Saint-Antoine.

Passant à des industries de tout autre ordre, nous aurions à nous occuper des impressions; à signaler en Angleterre d'admirables chromo-lithographies de M. Vincent Brooks d'après les tableaux de genre des artistes anglais contemporains; celles de MM. Day and Son, reproduisant des portraits, et de M. Anhart, représentant des marines et des paysages. Ces impressions possèdent un éclat et une transparence que nous ne rencontrons point dans les nôtres, qui, comparées aux originaux, pèchent toujours par quelque opacité et quelque lourdeur dans les tons. Il ne faut point méconnaître, cependant, les progrès accomplis par M. Lemercier entre l'*Imitation* qu'il imprima jadis pour M. Curmer, les *Heures d'Anne de Bretagne* que cet éditeur a publiées ensuite, et les *Saints Évangiles* qu'il prépare, de même qu'il est juste de signaler les belles imitations des anciennes miniatures que font MM. Engelman et Graf.

M. J. Claye, notre imprimeur, pourrait réclamer une mention, pour tant de beaux livres imprimés, ainsi que M. Perrin, qui a redonné tant d'éclat à la typographie lyonnaise, et que M. Mame, qui, dans son vaste établissement de Tours, a su réunir tous les genres, et allier souvent l'art et le bon marché. L'atelier de reliure de M. Mame, auquel M. Giacomelli fournit des modèles, se faisait remarquer par quelques livres où les petits fers, les dentelles et le genre mosaïque appliqués avec goût tenaient une place honorable à côté des produits de M. Lortic. Le champion de l'Angleterre était M. F. Bedford, qui avait exposé des reliures de tous les genres et de toutes les époques, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Un *Songe de Polyphile*, édition princeps, était le chef-d'œuvre d'une vitrine qu'accompagnaient fort bien celles de M. Jeffrey et de M. John Wright, où nous avons surtout remarqué une belle mosaïque sur maroquin blanc.

Tout a un terme, même les expositions et leurs comptes rendus; aussi nous arrêtons-nous en résumant en quelques mots nos impressions : — Progrès immenses en Angleterre, progrès en Allemagne, temps d'arrêt en France, où la mode plus que le goût se transforme. Tendance, chez nous, à dénaturer l'aspect réel des choses par amour du trompe-l'œil et par recherche de l'économie. En Angleterre, un plus juste emploi des choses, de façon à faire valoir leurs qualités intrinsèques. Telles sont nos conclusions.

ALFRED DARCEL.



HISTOIRE DE LA PORCELAINE

EN ORIENT ET EN EUROPE

PAR MM. A. JACQUEMART ET E. LE BLANT[1]

Impatiemment désiré dans le monde de la curiosité, le livre dont nous allons parler a tenu tout ce que l'on pouvait attendre d'un écrivain. Mais le graveur, M. Jules Jacquemard, l'éditeur, M. Techener, et l'imprimeur, M. Perrin, tous ayant loyalement concouru au résultat, ont droit aussi à leur part d'éloges. L'ouvrage qu'ils viennent de nous livrer prévient favorablement dès le premier abord ; il est d'un format honorable et facile à caser dans la bibliothèque, sur les rayons de choix. Il est imprimé sur ce papier vergé de ton chamois, si doux pour la vue, avec ces caractères augustaux qui reportent aux bonnes époques de l'imprimerie. Lorsque le lecteur veut se reposer d'une attention trop longtemps soutenue, ses yeux rencontrent des têtes de chapitres ou des culs-de-lampe dont les motifs sont ingénieusement puisés dans le texte, ou bien il étudie complaisamment toute une suite d'eaux-fortes commentant le texte avec autant de fidélité que d'esprit. Ce livre n'a été tiré qu'à un nombre restreint d'exemplaires, comme pour avertir que la curiosité ne doit être l'apanage que des amateurs vraiment délicats dont le cercle n'est point encore considérable. Enfin, la liste des souscripteurs à Paris, en province et à l'étranger, forme comme le *Livre d'or* des curieux de notre époque.

« En publiant ce livre, lisons-nous dans le prospectus des éditeurs, nous avons cédé au mouvement général des esprits. Si chaque étagère est devenue un musée, si les collections importantes, abandonnées au XVIIIe siècle, tendent à renaître, il nous a

1. Histoire artistique, industrielle et commerciale de la Porcelaine, *accompagnée de recherches sur les sujets et les emblèmes qui la décorent ; les marques et inscriptions qui font reconnaître les fabriques d'où elle sort : les variations de prix qu'ont obtenues les principaux objets connus, et les collections où ils sont conservés aujourd'hui*, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant, enrichie de vingt-six planches gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart. Paris, J. Techener, libraire ; 1862. Prix de l'ouvrage complet, 60 francs.

paru qu'un guide aidant à comparer et classer les objets, à en déterminer la provenance et la signification, serait bien accueilli. Nous ne l'adressons pas seulement à ceux qui veulent faire de l'art céramique une étude sérieuse, mais encore aux simples *dilettanti* et aux dames dont le boudoir renferme quelque merveilleuse porcelaine de l'Orient, quelque vase de Sèvres, de la Saxe ou des autres usines européennes. » Ce but de vulgarisation, d'enseignement familier, c'est aussi celui de la *Gazette des Beaux-Arts*. Tous les efforts de ses collaborateurs ont tendu avec trop de persistance vers la réhabilitation de ce qui est digne d'intérêt, vers l'explication la plus claire et la plus pratique de toutes les manifestations de l'art à toutes les époques, pour que nous insistions en ce moment sur leur communauté intime d'intention avec M. A. Jacquemart. Et si nous rappelons en ce moment une collaboration dont tous nos lecteurs apprécient la critique ingénieuse et solide, l'érudition variée et la forme délicate, c'est pour nous féliciter d'avoir publié depuis trois ans quelques-uns des chapitres les plus intéressants de son *Histoire de la porcelaine*, et d'avoir provoqué ainsi à l'avénement définitif de cet excellent livre.

Nul moment n'était mieux choisi pour cette publication : chacun aujourd'hui tient à être bien édifié et sur ce qu'il possède et sur ce qu'il désire acquérir. A Paris surtout, le mouvement imprimé par l'hôtel Drouot a créé deux classes distinctes d'amateurs, ceux qui recueillent pour l'amour pur de l'art, et ceux qui tendent à réunir des séries historiques; les uns et les autres trouveront certainement dans ce livre la solution de bien des questions jusqu'à ce jour mal posées ou mal résolues.

INTRODUCTION A L'HISTOIRE DE LA PORCELAINE

Après avoir résumé en quelques pages (notes recueillies avec une rare sagacité dans les traités et les livres modernes, les journaux et les catalogues du temps) « les destinées si diverses de la poterie translucide en Europe, » depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à la fin du siècle dernier, M. A. Jacquemart aborde la technologie, c'est-à-dire explique la nature de la porcelaine et celle des couleurs qui la décorent.

La porcelaine est une *poterie à pâte toujours dure*, c'est-à-dire non rayable par l'acier; elle est *toujours translucide*. Pour la pâte, un premier élément argileux, infusible, est fourni par le *kaolin* seul ou associé, soit avec l'argile plastique, soit avec la magnésite. Un second élément fusible est donné par le *feldspath* même ou par d'autres minéraux pierreux, tels que le *sable siliceux*, la *craie*, le *gypse*. — Pour la glaçure nommée *couverte*, on emploie le feldspath quartzeux, tantôt seul, tantôt mêlé avec du gypse, mais toujours sans plomb ni étain. Cet enduit fusible, ce verre ou émail, reçoit le plus souvent la décoration peinte qui y adhère. Tels sont les éléments naturels de la *porcelaine dure* ou *réelle*.

La porcelaine appelée *tendre*, relativement aux porcelaines orientales, quoiqu'elle soit plus dure que la faïence ou que la terre de pipe, est une invention européenne. Elle se cuit à une température inférieure au ramollissement du *biscuit*, qui est lui-même une pâte cuite et non vernissée, c'est-à-dire sans couverte.

Quant aux matières décorantes de la porcelaine, M. Jacquemart a adopté les divisions d'Alexandre Brongniart : les couleurs vitrifiables, les engobes ou matières terreuses, telles que celles qui sont dans les céladons sous la couverte; les métaux à

l'état métallique, l'or, le platine et l'argent, et enfin les lustres métalliques dont les Anglais ont fait, dans ces derniers temps, un emploi assez remarquable.

Mais d'où vient ce nom de *porcelaine*, ou, pour mieux dire, quand cette dénomination a-t-elle cessé de s'appliquer à la nacre de perle ou à quelque gemme précieuse, pour ne désigner plus que le produit des fabriques de l'Orient? C'est un problème qui n'a point encore été nettement résolu.

M. de Laborde lui-même, dans son glossaire, immense recueil de notes puisées aux meilleures sources, n'a pas fixé ce point d'une manière définitive. M. Jacquemart passe en revue et discute à son tour toutes les étymologies proposées depuis Haudiquer de Blacourt, Witaker et Pierre Belon, jusqu'au père d'Entrecolle et à Alexandre Brongniart, et voici ses conclusions, du reste toutes négatives : « Le mot *porcelaine* semble devoir être considéré comme de souche française et d'une date antérieure à la désignation sous ce nom des coquilles nacrées et vitreuses, et à l'importation des vases orientaux par les Portugais... Comme pour tant d'autres, l'histoire du mot *porcelaine* reste à faire; son origine et ses déviations ne sont encore constatées par aucune preuve certaine. »

Sait-on au moins à quelle époque la porcelaine pénétra en Europe? Nullement, et nous n'avons pour nous guider dans cette histoire du passé que les lueurs incertaines et vacillantes de phrases prises çà et là dans les auteurs arabes. Le Vénitien Marco Polo, dans la relation de ses voyages (1295) [1], excita la plus vive curiosité vers les produits qu'il citait. Mais ce n'est qu'au XVe et au XVIe siècle que nous trouvons, dans les inventaires des trésors royaux ou princiers, la mention très-nette de nombreuses pièces de porcelaine.

Au XVIIe siècle, les arrivages en Hollande étaient déjà considérables. Un compte, extrait du *Journal de Commerce* (décembre 1759), prouve que la porcelaine de la Chine et du Japon était à ce moment en pleine circulation. Les curieux, entre autres le dauphin, fils de Louis XIV, en recueillaient pour leurs cabinets les pièces exceptionnelles par la réussite, les dimensions ou la rareté; mais en voyant entrer en Hollande, en une seule année, des « tasses à thé brunes et bleues » au nombre de 53,740, et, l'année suivante, au nombre de 307,318, de 1 fr. 40 c. à 5 fr. 75 c. la pièce, il est évident que la classe moyenne en faisait largement usage et avait généralement renoncé à la faïence ou au métal.

Avec quelle admiration superstitieuse durent être accueillis par nos ancêtres ces vases apportés de pays lointains, à l'émail aussi éclatant « que le très-fin crystal, » supportant l'action du feu presque à l'égal du métal ; ces plats résistant sous le couteau de l'écuyer tranchant, ces assiettes inattaquables à la dent d'acier de la fourchette! Ils purent rivaliser, sur les dressoirs de la Renaissance, par la forme avec les capricieuses aiguières des orfévres, par le décor avec les émaux des fabriques de Limoges et les terres émaillées de Palissy, et surpasser par la qualité de la pâte les grès de Beauvais, les majoliques italiennes et tous les produits de nos faïenceries nationales.

Les lettrés chaussèrent leurs lunettes et crurent reconnaître, dans cette poterie sonore et légère, ces *vases murrhins*, dont, selon Pline, un seul était payé par Néron trois cents talents! Les savants d'alors la déclarèrent « une certaine masse composée de plastre, d'œufs, d'escailles de locustes marines et autres semblables espèces, laquelle,

1. La relation de ses voyages fut imprimée en France en 1307, d'après un manuscrit écrit pour Charles de France, père de Philippe le Bel.

estant bien unie et liée ensemble, est cachée sous terre secrètement par le père de famille qui l'enseigne seulement à ses enfants, et y demeure octante ans sans voir le jour, après lesquels les héritiers l'en tirant et la trouvant disposée proprement à quelque ouvrage, ils en font ces précieux vases transparents, et si beaux à la veüe en forme et en couleur que les architectes n'y trouvent que redire[1]. » Enfin, au milieu de cette société où le poison jouait incessamment un si terrible rôle, les médecins, désireux de s'abriter derrière des préjugés qui dégageaient leur responsabilité, acceptèrent sans discussion qu'à l'exemple des vases en écaille, en corne de licorne ou de rhinocéros, ces coupes avertissaient de la présence des substances vénéneuses. « Ce fait est également constaté, écrivait Henri Salmuth dans ses Notes sur le livre de Pancirol, dans une lettre de Simon Simonius, médecin du sérénissime Maximilien, archiduc d'Autriche, et premier médecin du royaume de Bohême. Cette lettre accompagnait une pièce de porcelaine envoyée de Prague à Leipsig par Simonius à Frédéric Meyer, son gendre bien-aimé. Je reproduis ici ses propres paroles : « Je vous envoie une écuelle « de porcelaine précieuse. On l'a trouvée avec d'autres objets dans les effets du « bassa de Bude, aujourd'hui prisonnier à Vienne. C'est dans ces sortes de vases que « les Turcs boivent l'eau, le sorbet et le bouillon, parce qu'on croit qu'un changement « subit dans leur transparence indiquerait la présence du poison, et que l'on y voit « une puissante garantie. A poids égal, je ne l'échangerais pas contre un vase d'ar- « gent, car je crois la matière pure et sans mélange. J'en ai pour garant l'usage qu'en faisait un chef aussi puissant que le bassa. *Prague, le 12 février 1600.* »

CLASSIFICATION DES PORCELAINES

« Par une coïncidence heureuse, la technique se prête ici aux exigences de l'histoire. Les plus anciennes porcelaines, celles d'Orient, sont *kaoliniques* ou *réelles*, c'est-à-dire résistantes au grand feu ou dures. — La première imitation qui s'en soit faite en Europe est une poterie artificielle, tendre, créée de toutes pièces, chef-d'œuvre d'invention rehaussé par la perfection artistique. »

La *porcelaine dure* et la *porcelaine tendre*, tels sont donc les prototypes des deux classes qui diviseront le livre de M. A. Jacquemart.

Suivant lui, la poterie chinoise est de beaucoup antérieure à celle des Persans et peut-être des Indiens. D'après un livre chinois, c'est Kouen-Ou qui, sous le règne de Hoang-Ti (de 2698 à 2599 av. J.-C.), découvrit les premiers secrets de la céramique. Les recherches de M. Stanislas Julien, ajoute-t-il encore, fixent entre les années 185 avant et 87 après Jésus-Christ l'invention de la poterie kaolinique. Elles nous font connaître un décret certain, rendu sous la dynastie des Tch'in (en 585 ap. J.-C.), pour ordonner aux fabricants de confectionner des vases pour l'empereur, et de les transporter directement au palais. Les Japonais avouent eux-mêmes avoir reçu des Chinois les secrets d'une fabrication que leur organisation, si apte aux beaux-arts, leur a fait porter à un plus haut degré encore.

1. *Livre des antiquités perdues et si au vif représentées par la plume de l'illustre jurisconsulte G. Pancirol, qu'on en peut tirer grand profit de la perte.* Traduction de Pierre de La Noue, 1617 (liv. II, chap. II des *Porcelaines*).

Les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà les tentatives des Médicis, dans la seconde moitié du XVIe siècle, pour imiter la porcelaine orientale. Il appartenait à cette famille d'élite, si ouverte à toutes les tentatives de la science, de la littérature, de l'industrie et de l'art pur, de patronner ces essais, qui ne paraissent cependant pas avoir eu de suites pratiques.

Depuis que l'article de M. Jacquemart a paru, nous lisons dans la *Relazione* d'Andrea Gussoni, ambassadeur envoyé en 1576, par Venise, pour offrir au duc François, fils de Cosme Ier, les compliments de condoléance de la sérénissime république, des détails du plus haut intérêt sur les occupations artistiques et industrielles de ce prince :

« ... Il prend peu de plaisir aux chasses et aux autres fatigues, mais il donne tous ses soins à quelques métiers dans lesquels il fait profession de retrouver et d'inventer des procédés nouveaux, comme cela est, en effet... Il a retrouvé le mode de faire la porcelaine de l'Inde, et réussit dans toutes ses épreuves à en égaler les qualités, c'est-à-dire la transparence, la cuisson, et il la fait aussi légère et aussi délicate; on m'a assuré qu'il avait mis plus de dix ans avant d'avoir pu découvrir le secret de cette industrie. Ce fut un Levantin qui le mit sur la voie. Il fit alors travailler un homme qui chaque jour expérimentait; il gâta des milliers de pièces avant d'être arrivé à des ouvrages parfaits[1]... »

Il nous faut donc descendre jusqu'au XVIIIe siècle pour retrouver à l'œuvre les travailleurs sérieux.

Un abstracteur de quintessence, en poursuivant le décevant secret de faire de l'or, l'Allemand Böttger, obtint, par hasard, un grès rouge extrêmement réfractaire. Mais le hasard n'est infécond que pour les sots : Böttger, en tentant de perfectionner sa découverte, mit — encore par hasard — la main sur du kaolin en poudre, et réussit à produire, en 1709, une porcelaine qui, dès son début, était parfaite. Ainsi c'est à l'alchimie, d'où devait sortir plus tard la plus neuve et la plus féconde des sciences modernes, la chimie, que nous devons l'un des plus précieux produits de l'industrie contemporaine.

Pour plus de clarté, nous extrayons du *Tableau chronologique* de l'*Histoire de la Porcelaine* les faits les plus saillants. Ce *Tableau* pourrait, à la rigueur, servir de table au livre de M. A. Jacquemart, car chacun des titres que nous allons transcrire est en quelque sorte une proposition largement développée dans le texte :

An 185 av. J.-C. Porcelaine inventée dans le pays des Sin P'ing.
An 27 ap. J.-C. Fondation des fabriques de porcelaine au Japon par les Coréens.
— 1211 — Le Japonais Katosiro-Ouye-Mon va étudier la fabrication en Chine.
— 1508 — Introduction de la porcelaine en Europe par les Portugais.

1. Nous nous bornons, pour aujourd'hui, à cette citation du livre de notre collaborateur, M. Armand Baschet, *la Diplomatie vénitienne : les Princes d'Europe au XVIe siècle;* Paris, Henri Plon; 1862, 1 vol. in-8°, p. 143. Outre un nombre infini de portraits de personnages célèbres tracés à la plume et d'après nature par les ambassadeurs vénitiens, ce livre curieux renferme des détails piquants sur leurs occupations favorites, leur goût pour les arts, leurs rapports avec les maîtres de leur temps. Nous reviendrons prochainement plus à loisir sur cette publication dont le second volume embrassera le XVIIe siècle, et le troisième volume le XVIIIe.

An 1575 ap. J.-C.		Imitation de la porcelaine à Florence par François de Médicis.
— 1650	—	Chardin décrit la porcelaine réelle des Persans.
— 1664	—	Imitation de porcelaine en France par Revérend.
— 1673	—	Imitation de porcelaine à Rouen par Louis Poterat.
— 1690	—	Imitation de porcelaine par Perrot, verrier d'Orléans.
— 1695	—	Saint-Cloud. Porcelaine tendre.
— 1708	—	Lille. Porcelaine tendre. Fondation des Hollandais.
— 1708	—	Découverte de la porcelaine dure, en Saxe, par Böttger.
— 1718	—	Autriche. Stozel, chef d'atelier à Meissen, apporte le secret de la porcelaine à Vienne.
— 1720	—	Fondation générale des manufactures allemandes.
— 1735	—	Chantilly, Mennecy. Porcelaine tendre sous la protection du prince de Condé et du duc de Villeroy.
— 1736	—	Doccia, près Florence. Manufacture de porcelaine mixte du marquis de Ginori.
— 1745	—	Chelsea. Porcelaine tendre naturelle.
— 1750	—	Tournay. Porcelaine tendre commune.
— 1751	—	Berlin. Wegely fabrique de la porcelaine dure avec les notes de Ringler.
— 1753 à 55	—	Paul Hannong propose à Vincennes le secret de la porcelaine dure; un arrêt intervient qui interdit en France cette fabrication. Hannong porte la manufacture à Frankenthal.
— 1756	—	L'établissement royal des porcelaines de France est transporté à Sèvres.
— 1763	—	Buen-Retiro, près Madrid. Porcelaine mixte.
— 1767	—	Vincennes. Porcelaine dure par Pierre Hannong.
— 1665 et 1767		Découvertes de kaolin à Alençon et à Saint-Yrieix.
— 1770	—	Sèvres. Porcelaine dure en activité.
— 1771	—	Clignancourt, près Paris. Porcelaine dure, établissement général des fabriques françaises.
— 1782	—	Arras. Dernier établissement de porcelaine tendre.
— 1783	—	Cuisson de la porcelaine à la houille, dans la fabrique du comte d'Artois.
— 1800	—	Introduction des os calcinés dans la pâte des porcelaines tendres anglaises.

Notre but, en entreprenant l'analyse du livre de M. A. Jacquemart, n'était point, on doit le sentir, d'en relever les particularités. Il serait de toute impossibilité de renfermer dans les limites d'un article les détails nombreux, précis, circonstanciés, qui en rendent la lecture à la fois si attrayante et si instructive. Mais nous tenons à faire ressortir la méthode avec laquelle ce livre a été divisé, et l'esprit philosophique qui y a présidé.

M. Jacquemart se trouvait en face de difficultés considérables : la Chine, ou, pour mieux dire, l'extrême Orient, ne nous sont que bien peu connus. Le climat, la végétation, la flore, l'aspect de la terre, la nature entière, en un mot, est tellement dissemblable de celle qui frappe nos yeux, qu'elle a dû faire naître chez les peuples qu'elle berce des idées profondément différentes aussi des nôtres. Que nous reste-t-il pour

nous guider dans ce dédale? La connaissance imparfaite d'une langue, hérissée, pour les lettrés chinois eux-mêmes, d'obscurités, et dont les signes graphiques ont plusieurs fois varié; des notions confuses sur les systèmes philosophiques et la religion; une littérature dont le charme semble surtout résider, au point de vue chinois, dans les citations ou les imitations incessantes des poëtes antérieurs; une ignorance à peu près complète de la géographie d'un pays sagement en garde contre les invasions européennes.

Il a donc fallu à M. Jacquemart une grande contention d'esprit avant de planter ses jalons, une lucidité remarquable pour établir ses divisions, une somme de lectures et un effort de mémoire des plus remarquables pour retrouver l'explication des sujets religieux ou civils, traduits souvent avec l'obscurité qui résulte des partis pris des écoles ou de l'inexpérience des artistes.

Il ne faut pas oublier que les Chinois ont par-dessus tout l'instinct de l'imitation,— nous allions écrire : de la fraude. De tout temps ils se sont appliqués à contrefaire les ouvrages estimés des grands artistes antérieurs, et souvent ils sont arrivés à une réussite étonnante. La reproduction des monogrammes, des devises, des inscriptions que l'on lit sous certaines pièces, est donc pour eux chose des plus faciles. Mais pour nous, outre que l'existence des centres producteurs est des plus vagues, qu'aurions-nous gagné à les connaître? Un amateur d'estampes cherche-t-il la preuve d'une copie de Marc-Antoine ou d'Albert Dürer dans la différence du monogramme? N'a-t-il pas un guide plus sûr que les travaux de Bartsch ou de Brulliot dans le sentiment général, la conduite des tailles, dans ce je ne sais quoi de souverain dans l'allure, de franc dans l'aspect, de sain dans le résultat, qui signe de l'ongle du lion les œuvres des grands maîtres? C'est donc en se basant sur l'interprétation des sujets, le caractère de l'ornementation, l'étude des procédés industriels, que M. Jacquemart a pu porter la lumière dans cette histoire de la porcelaine.

« Toute différence, écrit-il après avoir fait remarquer que les nations orientales varient rarement leurs types ou leurs moyens d'exécution, toute différence dans les symboles, le mode décoratif, la délinéation ou la palette, indique dès lors le parti pris, et doit trouver sa raison d'être dans la nationalité, le rite, l'usage spécial ou la date de production. »

Le fondement de l'ordre de classification adopté par M. Jacquemart repose donc d'abord sur les *inscriptions dynastiques*, puis sur ces caractères généraux de style et d'école qui, grâce à la persistance des patrons adoptés, à l'immutabilité de l'enseignement, permettent de réunir les œuvres d'art par *familles* aussi nettement tranchées que pourraient l'être des produits de la nature.

Au reste, nous le répétons, nous engageons le lecteur à retourner aux articles publiés ici sur la délinéation des figures dans la famille archaïque, les familles verte et rose; il y verra combien l'art oriental a de nuances imprévues et de délicatesses, puisqu'à la seule inspection d'un vase on peut reconnaître quelle est la secte religieuse pour les usages de laquelle il a été créé.

S'il était important de démontrer la nationalité des vases chinois par la présence du nom de l'empereur sous le règne duquel les pièces ont été fabriquées, il devenait plus intéressant encore de fixer approximativement l'époque de l'invention des divers décors. M. Jacquemart l'a essayé en donnant une liste assez étendue de porcelaines à chronogrammes.

«On remarquera, dit-il, que les pièces décorées en bleu forment la moitié du total; le décor chrysanthémo-pæonien se montre une première fois, de 1403 à 1425; la période

Siouan-te (1426-1435) voit apparaître la famille verte, dont les types se multiplient sous les Ming pour disparaître presque complétement en 1723. Quant à la famille rose, elle se révèle sous Young-tching seulement. Il est à remarquer, d'ailleurs, qu'en 1723 la recherche, le fini, la grâce devenaient le but des usines officielles. La Chine cherchait à imiter le Japon et même l'Europe. » La Chine n'est, hélas! que trop parvenue à imiter l'Europe; au moins les produits qu'elle nous envoie aujourd'hui, résultant de la loi du bon marché, — absurde lorsqu'il s'agit d'art pur, — démontrent combien est dangereuse l'influence tyrannique du goût européen sur l'originalité native des nations étrangères.

LE JAPON

« Au printemps de l'an 27 avant Jésus-Christ, un petit vaisseau parti de Sin-Ra, l'un des trois États comprenant alors la presqu'île de Corée, vint aborder au Japon, dans la province de Halima. Le chef de l'expédition, prétendu fils du roi de Sin-Ra, se fixa dans le village de Fasama, dans la province d'Orni, où des hommes de sa suite établirent une corporation de fabricants de porcelaine.

« Vers la même époque vivait dans la province d'Idsoumi, dans la grande île de Niphon, un athlète, du nom de Nomino Soukouné, qui faisait, en faïence et en porcelaine, des vases et surtout des figures humaines, pour les substituer aux esclaves qu'il était d'usage jusqu'alors d'inhumer avec leurs maîtres. »

Ces faits, dont les dates sont précises, indiquent donc que le Japon reçut de la Chine, et à une époque relativement proche de nous, le secret de cette précieuse industrie. Mais, par une singularité remarquable chez un peuple aussi finement doué, aussi habile et aussi artiste, ses progrès furent lents, et ce ne fut que peu à peu que d'imitateur il devint créateur, qu'il devint même supérieur à ses maîtres.

Le Japon a fourni à M. Jacquemart le plus ingénieux prétexte pour déployer tout le charme de son érudition et la finesse de ses aperçus. Partant de ce principe que les lois soupçonneuses de cet empire défendent la communication aux étrangers de tout ce qui a rapport aux lois ou à la religion, il en conclut avec justesse que les artistes travaillant en vue de l'exportation ont dû se rabattre sur les sujets de mœurs, les scènes intimes, les représentations des objets familiers, l'imitation de la nature variée de leur pays. Ainsi qu'il l'avait fait pour la Chine, mais avec une rare abondance et un tact très-fin, il passe en revue pour le Japon, en en notant les différences, les inscriptions, les costumes de ses sept classes et les insignes de ses chefs, les symboles de ses trois religions, les êtres fantastiques et naturels, enfin les ornementations distribuées en groupe sous le nom générique de familles chrysanthémo-pæonienne, rose, etc.

Cette partie du livre est l'une des plus absolument nouvelles, et elle était l'une des plus difficiles à traiter. Nous ne voulons point entrer dans la délicate appréciation des détails; donnons seulement comme conséquence générale que les porcelaines du Japon sont reconnaissables à la fermeté de la pâte, à l'éclat et à la fraîcheur des tons émaillés, et surtout à la liberté du pinceau de l'artiste comme à l'indiscutable supériorité de son sentiment de l'art.

La *Gazette* a jadis reproduit un groupe charmant qui, par sa représentation religieuse, est déjà une curiosité : ce sont deux femmes, la patronne des pêcheurs et sa

suivante, qui glissent sur les flots, voguant debout, l'une sur une rose, l'autre sur une feuille, légères, chastes et suaves comme un des versets de nos litanies à la Vierge.

INDE ET PERSE

Nous pourrions presque dire que les porcelaines de l'Inde et de la Perse étaient entièrement inconnues avant la publication du livre de M. Jacquemart. Si l'on trouve, dans les voyageurs, quelques indications sur la céramique de ces deux pays, elles sont tellement vagues qu'on hésite à en déterminer le sens. Dans un de ses excellents catalogues, celui de la vente Fontpertuis, Gersaint signale une poterie persane au ton jaunâtre et roux, aux couleurs dures et crues. Ce n'est certes pas de la porcelaine, mais une faïence ambiguë, souvent opaque, parfois translucide, dont les amateurs se montrent aujourd'hui si curieux. Rien n'est plus élégant que ces pièces aux formes pures, d'une qualité audacieusement décorative; par la simplicité des tons employés, elles sont dignes de figurer sur les murs de l'atelier de l'artiste non moins que dans la vitrine du collectionneur. Mais, pour être plus voisine des ouvrages du Céleste Empire, la porcelaine de Perse n'en mérite pas moins l'intérêt. Par des citations nombreuses rapprochées de pièces convenablement choisies, M. Jacquemart parvient à démontrer l'existence des poteries translucides et kaoliniques de la Perse, ici décorées de bleu sur blanc d'après la méthode chinoise, là empruntant les beaux émaux rouge et vert de la famille verte, ailleurs abordant la simple parure de la famille chrysanthémo-pæonienne.

Les inscriptions, les symboles, le mode de fabrication, le style concourent dans ces ouvrages à montrer une nationalité que les spéculations singulières du XVIII[e] siècle avaient pu seules dissimuler. La commande réclamait des porcelaines de Chine, et les négociants glissaient dans leurs envois les pièces de la Perse qui pénétraient ainsi chez nous sous une fausse dénomination.

Quant à l'Inde, son contingent est assez mince dans l'histoire de la porcelaine. C'est la faute des Indiens eux-mêmes; « ils se reposent sur cette impénétrable obscurité qui règne dans l'histoire des arts de l'Asie, où chacun peut hardiment s'arroger quelque découverte que ce soit, parce qu'on y manque de monuments pour constater les faits et les dates. » Si nous pouvions dire toute la pensée de M. Jacquemart, nous avouerions qu'il est resté au-dessous de la vérité, — selon ses convictions, — pour ne pas froisser des opinions depuis longtemps acceptées sans examen. Un jour la poterie de l'Inde sortira de la foule des pièces orientales comme en sont sorties les œuvres de la Perse, par un choix intelligent.

Pour hâter ce résultat, il faudrait diriger des investigations consciencieuses vers les points qui furent le berceau des relations commerciales de l'Europe avec l'extrême Orient. Nul ne sait quels trésors renferme encore la Syrie. Ce n'est point en Perse, à peine même à Constantinople, qu'il faudrait chercher aujourd'hui les rares spécimens des fabriques anciennes; c'est l'Italie qui en a livré le plus grand nombre à nos curieux, et peut-être ont-ils jadis servi de types aux essais tentés par les Médicis.

Ici nous devons nous séparer du livre que nous avons suivi de notre mieux et page à page. La troisième et dernière partie est consacrée à l'histoire des usines européennes depuis la découverte de Böttger jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Ce que M. A. Jacquemart a réuni de documents nouveaux est énorme, et il n'est point de fabrique si obs-

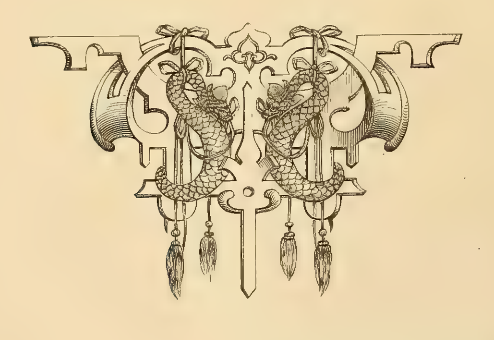
cure de la Saxe, de l'Allemagne, de la France, de l'Angleterre, qui ne retrouve ici sa généalogie, ses titres de noblesse, les marques diverses dont elle s'est servie, la description des principaux types qu'elle a produits. L'érudition, cependant, n'y est jamais aride : l'esprit philosophique, un bon sens éclatant, un sentiment de l'art des plus sûrs, animent, vivifient, colorent les documents puisés dans les archives les moins explorées jusqu'à ce jour. Une table alphabétique raisonnée renvoie enfin à tous les noms et simplifie les recherches.

Nous avons déjà rendu justice à l'éditeur, M. Techener; il nous faut encore applaudir au collaborateur que M. Jacquemart a trouvé dans son fils. Vingt-huit planches gravées à l'eau-forte avec une sûreté de pointe, un charme de couleur qui ne seront pas dépassés et qui n'avaient point encore été vus, commentent pour les yeux les descriptions du texte. Ainsi, non-seulement on rencontre au milieu des pages les marques figurées qui distinguent les centres de fabrication, les différentes périodes de la manufacture de Sèvres, les monogrammes dont se sont servis accidentellement les ornemanistes, mais encore ces vingt-huit planches renferment un choix des plus raisonnés des types les plus parlants des porcelaines chinoise, japonaise, persane, de la Saxe et de Sèvres. M. Jules Jacquemart a révélé dans cette suite le sentiment le plus souple de la forme, le soin le plus respectueux du détail. Son album est, dans l'acception la plus stricte, le complément du livre. Il en possède toutes les qualités ; comme ce livre, il marque un point nouveau dans l'histoire de la curiosité.

Le succès qui a accueilli l'*Histoire artistique, industrielle et commerciale de la Porcelaine* impose à l'auteur l'obligation de publier encore l'*Histoire de la Faïence*.

Rompant avec la banalité des reproductions au burin, comme le livre bat en brèche les opinions toutes faites, gravures et texte appartiennent à la nouvelle école d'art et de critique; aussi seront-ils compris au premier coup par cette génération nouvelle si avide d'apprendre, si prompte à l'enthousiasme pour tout ce qui parle à la raison avec grâce et avec liberté.

PHILIPPE BURTY.



Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

SIMART



Il y a des êtres privilégiés à qui tout sourit. Il en est d'autres dont la vie semble une dérision amère. Pour eux, la terre se pare d'une moisson de ronces : dans ses sentiers, dont d'autres cueillent les fleurs, ils ne rencontrent que des épines. Simart fut de ces derniers. A voir ses œuvres, soupçonnerait-on ce qu'il a souffert ? Le livre consacré par M. Eyriès à la mémoire de son ami[1] raconte pas à pas cette douloureuse existence, et, mieux que les commentaires de l'amitié, les lettres de Simart, citées à chaque page, éclairent la vraie nature de l'homme en révélant le surprenant contraste de son art et de sa vie.

Pierre-Charles Simart est né à Troyes, en 1806, dans une famille de

1. *Simart, statuaire, membre de l'Institut. Étude sur sa vie et son œuvre,* par M. Gustave Eyriès.

menuisiers. Dès son enfance, il annonça le goût des beaux-arts. Mais ces dispositions précoces, qui auraient dû combler de joie ses parents, comme le présage d'une position meilleure, ne firent que les exaspérer. Une rupture s'ensuivit. L'enfant, traité en fils rebelle, fut trop heureux d'obtenir de sa ville natale une pension de 300 francs, qui lui permit de venir étudier à Paris. Il avait dix-sept ans.

Ce qu'il souffrit alors, réduit à une aussi maigre pension, sans secours de sa famille qui lui gardait rancune, abandonné dans un grenier à la plus poignante misère, on peut à peine l'imaginer. Mais ces tortures physiques n'étaient rien auprès de la douleur qui s'abattit sur son âme comme sur une proie, pour ne la lâcher jamais. Entré dans la vie le cœur brisé, rien ne put cicatriser sa blessure, ni le grand prix de Rome, ni les commandes les plus flatteuses, ni la croix d'honneur, ni l'Institut : aucun remède à cette plaie toujours saignante. A quelque époque de sa vie que l'on ouvre ses lettres, c'est le même désespoir. — « Vous allez crier que je suis fou, écrit-il en 1832 ; mais que voulez-vous ? tâchez de me guérir, si vous le pouvez, et dites-moi ce qu'il y a à faire quand la vie vous dégoûte au point que l'on songe à s'en débarrasser. » — Deux ans plus tard, à Rome : — « Malgré ce beau soleil, je vous dirai que j'ai des accès d'ennui à pleurer... Si cela devait durer, je finirais par me jeter dans le Tibre... » — Et encore : — « Ma maladie à moi c'est l'ennui, et quand ses accès me prennent, je suis presque mort. » — En 1837 : — « On a peu de force, peu de courage, quand on voit la vie telle que je la vois. » — En 1842 : — « L'avenir me fait peur. » — En 1848 : — « Le courage me manque, je reste là écrasé, brisé par des tortures inimaginables. » — En 1852 : — « Oui, la vie est sombre ! »

Tel est le fond de la nature de Simart. Or, à ces âmes d'une sensibilité nerveuse, trempées d'une incurable mélancolie, la liberté est un lourd fardeau. Elles n'ont d'énergie que pour sortir d'elles-mêmes à la recherche d'un maître. Lui surtout, que les résistances paternelles avaient forcé de concentrer sur un seul point tout ce qu'il possédait de volonté, en dehors de ce point, l'entêtement de sa vocation d'artiste, il n'était que faiblesse, scrupule, rêverie maladive et travail impersonnel. Plus que nul autre, il cherchait à se donner. Il trouva trop tôt un patronnage qu'il transforma en direction, et un enseignement devant lequel il se réduisit en servitude. Un amateur, plein de goût et de savoir, offrit à Simart sa protection : ce fut un bien. Simart se livra à ce Mentor d'un âge trop éloigné du sien avec la surabondance d'affection d'une âme souffrante : ce fut un mal. Un maître, qui est resté le maître de notre siècle, tendit les bras au jeune sculpteur : ce fut un bien. Simart s'y jeta sans marchander, et

se complut dans cette étreinte jusqu'à s'y faire étouffer : ce fut un mal. Il y a une part de personnalité que l'artiste doit réserver envers et contre tous. Le néophyte l'abdiqua sans qu'on lui en demandât le sacrifice.

Une autre cause arrêta chez Simart, dès le début, l'expansion de la séve individuelle. A l'âge où cette séve commence à gonfler les jeunes rameaux, il se trouva jeté au milieu des luttes du romantisme. Mais, façonné déjà par les mains de Desbœuf, de Dupaty, de Cortot, déjà prévenu contre l'ennemi commun par les rancunes de l'école, il ne sut pas comprendre ce qu'il y avait de force vivifiante au fond des doctrines nouvelles. Dans le romantisme il ne vit que l'ange de la mélancolie dont les noires ailes offraient un asile à sa douleur ; et lui, qui avait nourri son enfance des plus tristes élégies de Gilbert et de Millevoye, il se réfugia sous cette source de larmes pour s'enivrer d'un lyrisme énervant. Ainsi le poison seul du romantisme s'infiltra dans le cœur malade de Simart, sans que la vraie poésie, qu'il méconnaissait, pût tremper sa volonté et lui forcer la main. Toutefois, de ce remue-ménage d'idées et de sentiments il lui resta un levain qui à certaines heures fermenta en lui sous l'orthodoxie académique, et auquel ses meilleurs ouvrages doivent une saveur d'originalité.

Les premiers essais de Simart sont des œuvres de scrupule. Nous ne parlons pas de la *Chaire de Saint-Pantaléon*, à Troyes, où il serait aussi puéril de chercher un style personnel que dans un thème d'écolier. A vingt-trois ans, il entreprit de faire une statue ; ce devait être d'abord *Narcisse mourant d'amour pour lui-même.* — « Il me semble difficile, lui écrivit son protecteur, M. Marcotte, de traiter ce sujet simplement et sans afféterie... Vous affectionnez les beautés mourantes, prenez-y garde. Ne cherchez pas trop l'expression... » — *Narcisse* fut abandonné pour *Coronis*, statue de formes peu élégantes, mais d'un mouvement gracieux et d'une sentimentalité qui n'a rien à démêler avec l'antique. Deux ans après, il obtenait le premier second grand prix de sculpture avec un bas-relief de la *Mort de Caton*, conçu d'abord dans un sentiment dramatique que M. Marcotte vint encore tempérer : — « Je trouve le sujet beau, mais je ne pense pas comme vous qu'on doive frémir en le voyant... Ne cherchez pas à pousser le sentiment de la douleur au point de faire horreur, vous tomberiez dans l'exagération. » — Une autre lettre du même protecteur nous fait pénétrer plus avant dans les préférences de Simart. Il s'agit d'un *Philoctète abandonné.* — « Vous n'avez vu dans Philoctète qu'un homme ordinaire, blessé, souffrant depuis dix ans. C'est à tort que vous l'avez fait maigre et décharné, *mal peigné* même : pourquoi vous être attaché à ce détail?... » — Ce détail, c'est le romantisme,

c'est la voie où non-seulement son temps, mais sa nature portait Simart.

Je me trompe, sa nature le portait plus haut et plus loin, s'il avait eu assez de volonté pour transformer les tendances de sa nature en conviction véritable.

A cette époque où il passe de *Narcisse* à *Coronis* et de *Coronis* à *Philoctète*, nous le voyons préoccupé de l'idée d'obtenir la commande d'une *Vierge* pour une église de Troyes. Et qu'on ne croie pas qu'il y ait là un simple désir de travail. Plus tard, il écrira : — « L'impression que m'a occasionnée la commande d'une statue de la Vierge pour la cathédrale de Troyes n'est pas possible à exprimer. C'est un si beau sujet, et auquel je pense depuis tant de temps!... » — Une âme tendre, mélancolique, timide, amoureuse de la souffrance et portée au sacrifice, telle que celle de Simart, appelait le sentiment religieux comme un besoin et comme une force. Il ne sut pas remonter du romantisme à sa source, et d'*Atala et René* au *Génie du christianisme*. La foi qu'il avait eue enfant, qu'il laissa flétrir au premier souffle de Paris, demeura seulement en lui à l'état d'aspiration ardente : — « O ma Laure, je ne suis pas comme toi un ange de foi, je ne partage pas pleinement le bonheur que tu possèdes, je n'ai pas ces douces croyances qui rendent si fort dans le malheur!... Oh! la foi, dans ce monde de destruction, de pourriture, la foi, c'est un trésor inestimable, c'est le seul bien qui ne vous manque point! » —Ainsi écrivait-il en 1842, et, quelques années après, il écrivait encore : — « Hélas! aucune pensée douce, aucune résignation! Si je pouvais m'attacher aux pensées, aux idées religieuses, je sens bien qu'elles m'aideraient, qu'elles me sauveraient; mais Dieu ne me fait pas cette grâce!...» — Cette grâce qu'il invoquait comme un remède à ses découragements, comme une source de vie pour son art et pour son âme, il eut enfin le bonheur de la recevoir. Mais alors il était trop tard.

Nous insistons à dessein sur ces années de jeunesse. Elles caractérisent l'homme; elles sont un enseignement. Triste et douloureux spectacle que celui de cet artiste en proie au marasme de l'impersonnalité! Il est sans force, sans soutien intérieur, sans ressort. Il se débat au sein du néant; il cherche à exprimer ce qu'il a dans l'âme, mais il n'a rien qui vaille la peine d'être exprimé, — et il le sait. Des sensations maladives refoulées par l'austère bon sens de l'amitié, des idées atrophes, une passion volontairement étouffée, nulle science certaine, nul sentiment arrêté de la beauté morale, un sentiment médiocre de la beauté physique,—qu'exprimerait-il? Et il choisit l'art qui exige au plus haut degré le goût des belles formes, la puissance des idées, la force du caractère! Aussi le voyons-nous accepter avec joie la discipline de l'école; aussi se

laisse-t-il dominer par le sentiment méridional de son maître, par le sentiment italien, par le goût de l'antique. Au milieu de ces idées d'emprunt, il se débat, il s'agite, il s'use, parce qu'au fond il est vide, parce qu'il n'a aucune foi positive ni en Dieu, ni en son époque, ni en lui-même, aucun principe certain d'action. Il ne sait pas pourquoi il vit; peut-il savoir pourquoi il travaille? Que dis-je? il met en doute, dans son désespoir, le devoir même de la vie; le fantôme du suicide ne lui fait pas peur. Comment cet homme, nourrissant un germe de mort, saura-t-il communiquer la vie à l'œuvre de ses mains?

En 1833, c'est-à-dire à vingt-sept ans, Simart obtint le prix de Rome. Parmi les causes qui influent sur la sculpture moderne, on ne tient pas assez compte de celle-ci, que le directeur de l'Académie de France à Rome est toujours un peintre. Quand ce peintre s'appelle M. Ingres, certes il n'y a pas péril en la demeure; mais il s'appelle souvent autrement. Que deviennent alors, sous la direction d'un homme qui ne s'est peut-être jamais demandé ce que c'est que la sculpture, de jeunes sculpteurs encore indécis sur leurs propres tendances?

Simart eut le bonheur d'arriver à Rome comme M. Horace Vernet en partait. M. Ingres le remplaça bientôt, et l'élève se retrouva ainsi sous la main d'un maître devant lequel il avait appris à plier. Il osa cependant lui tenir tête un jour, à l'occasion de son second envoi. Le sujet choisi par Simart était encore un drame poétique, *Alcyone attendant sur le bord de la mer le retour de Céyx*. Le maître voulait une figure nue. Simart, dit son biographe, pour donner à sa statue un caractère mélancolique, rêveur et comme enfermé dans son angoisse, l'avait revêtue de draperies qui l'enveloppaient de grands et beaux plis. De là une dissidence dont le résultat prévu fut la soumission de l'élève, l'abandon d'*Alcyone*, et l'acceptation du sujet choisi par le directeur : *Pallas enseignant à l'homme l'art d'atteler les bœufs à la charrue*. La pénitence était dure: il en sortit un pastiche du style étrusque assez maltraité par la critique du temps.

Simart rencontra cependant à Rome deux belles inspirations. La première, puisée directement dans la nature, devait produire, et produisit, en effet, une œuvre franche. — « C'est un athlète qui lance le disque, écrit le sculpteur lui-même à un de ses amis. Je ne pensais pas traiter un sujet de ce genre, mais j'y fus entraîné par la nature, c'est-à-dire que me promenant autour des murs de Rome où ordinairement les hommes du peuple se livrent aux jeux du disque, je vis plusieurs hommes jouant, et parmi eux il y en avait un qui joignait aux avantages du corps une telle noblesse, une telle fierté en lançant son disque, que j'en fus frappé.

Sa tête, dont les traits étaient prononcés très-énergiquement, avait une expression qui indiquait singulièrement combien il sentait sa supériorité sur ses adversaires, et en vérité il avait dix fois plus de force et d'adresse. Enfin, je fus enthousiasmé de la beauté du geste de cet homme, de sa mâle et noble expression, et je me décidai à faire un joueur de disque. » (Lettre du 20 décembre 1836, à M. Millard.)

« J'étais peu disposé, dit-il ailleurs, à traiter un sujet de ce genre, c'est-à-dire à faire de la forme seulement, à n'intéresser que par elle... Ce genre de travail ne me convient pas. Mon esprit ne s'y trouve pas porté. Là où l'âme n'entre pour rien, je ne sais que faire... J'étais profondément triste, et j'avais besoin d'épancher cette tristesse sur un sujet en harmonie avec ma situation. Je songeais à faire un Ovide exilé, Ovide regrettant sa chère patrie, ou un groupe d'après ce passage de la Bible : « Thamar se retira chez son frère et y sécha de douleur... » Mais cet homme lançant son disque était si beau, si fier, son mouvement présentait des lignes qui avaient tant de style, qu'immédiatement j'adoptai ce sujet. Je crois avoir fait une bonne chose. Jamais je ne suis arrivé à la force et à l'énergie que j'ai mise dans cette figure. Lorsque M. Ingres la vit il y a peu de jours, il m'embrassa avec effusion, me disant qu'il était beau de répondre aux critiques par un tel travail... » (9 janvier 1837.)

L'autre inspiration, c'est *Oreste réfugié à l'autel de Pallas*, *Oreste* que M. Ingres nommait la plus belle statue des temps modernes, et qu'il faut regarder comme l'œuvre la plus personnelle de Simart. Au Salon de 1840, où elle parut avec éclat, chacun sentit instinctivement qu'il y avait là plus qu'un sujet antique traité par un artiste de talent. En effet, on reconnaît comme une confidence moulée sur une âme souffrante. Oreste, c'est Simart battu par ses furies, l'ennui, le découragement, la douleur énervante, le désespoir, et tombant épuisé au pied des autels du paganisme, impuissants à lui donner la paix.

La statue d'*Oreste*, commencée à Rome, fut achevée à Paris. Le succès mérité qu'elle obtint désignait Simart aux commandes officielles. Le préfet de la Seine lui confia un petit coin de la façade de l'Hôtel de Ville, au deuxième étage, à garnir de deux figures en bas-relief, *l'Architecture* et *la Sculpture*. C'est ce que l'on appelait, c'est ce qu'on appelle peut-être encore aujourd'hui encourager les arts. Puis, comme pour racheter le caractère dérisoire de cette commande, on lui demanda deux figures colossales, *la Justice* et *l'Abondance*, accrochées aux informes colonnes qui séparent le faubourg Saint-Antoine de l'avenue de Vincennes. Un encouragement plus sérieux lui vint du ministre de l'intérieur. Il y a au

palais du Luxembourg une bibliothèque réservée jadis à messieurs les pairs, et aujourd'hui à messieurs les sénateurs, copieusement garnie de tous les ouvrages administratifs dont peut avoir besoin un corps politique. Au milieu se trouvent quatre niches. Simart fut prié de placer dans l'une *la Poésie épique*, comme correctif au *Tarif des douanes*, et dans une autre, pour accompagner les *Comptes rendus du budget*, *la Philosophie*. Ce qui nous a le plus frappé dans ces deux statues, c'est l'insuffisance de l'exécution : sous la main de Simart le marbre n'a pas tremblé, il est resté une matière dure et rebelle. *La Poésie* offre un ensemble de lignes malheureux : des plis sans souplesse collent la draperie au corps; la tête seule est inspirée. *La Philosophie* se compose mieux : sur son visage penché en avant se lit une pensée réfléchie. Toutefois, le gonflement des joues marque une prétention à l'expression qui s'accorde peu avec cette recherche de la beauté pure dont on s'efforce de faire le privilége de Simart. La beauté ici est secondaire. L'artiste a voulu produire une œuvre forte et mâle; mais comme la force virile lui manquait, il n'a abouti qu'à un effort pénible.

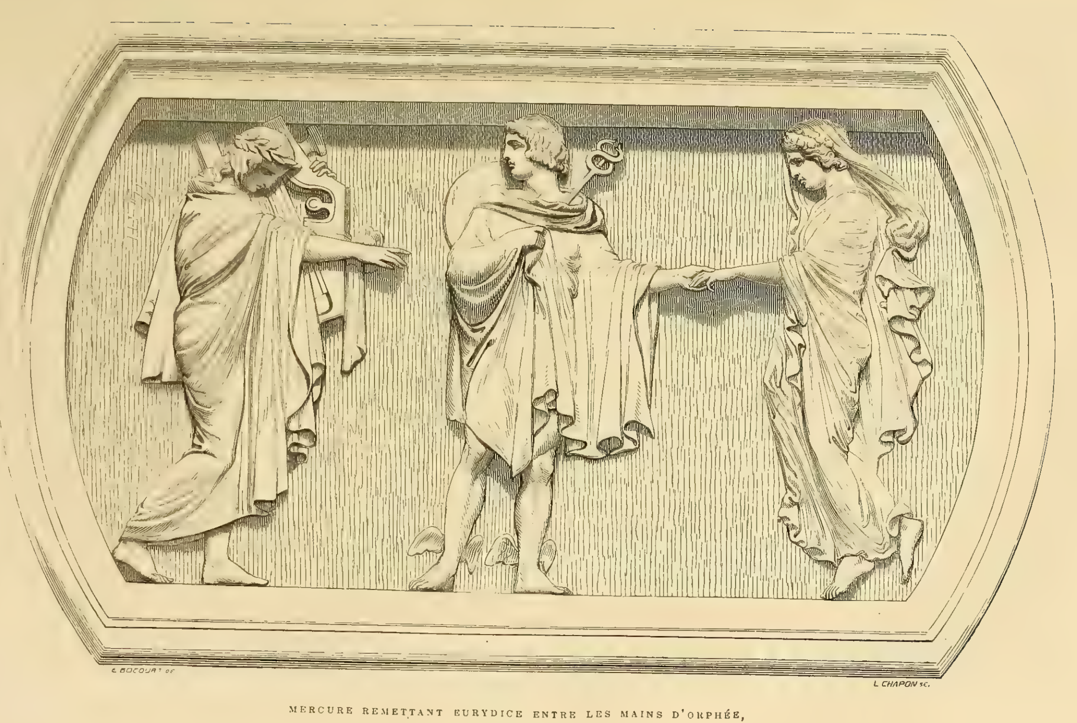
A Paris, Simart, pendant une période de cinq ou six ans, retrouva une seconde jeunesse, plus heureuse que la première. Il s'était marié en 1841. Cette âme, toujours en quête d'appui, se reposa délicieusement sur un cœur de femme. A ce contact ami, vierge de toute autorité didactique, il sentit naître je ne sais quelle confiance en lui-même. Au lieu d'une sentimentalité vague qui s'épuisait en aspirations stériles, l'affection solide d'une épouse et d'un enfant éveilla un sentiment poétique véritablement juste et ferme, bientôt traduit par des œuvres charmantes. On peut dire qu'à cette époque le divorce cessa entre son âme et son art. L'une, consolée, ouvrit ses ailes; l'autre, libre d'entraves, l'accompagna pour soutenir son vol. L'œuvre devint le miroir d'une pensée qui osait se regarder sans voile.

Les commandes officielles avaient trouvé Simart fidèle au style officiel. Mais dès qu'il peut s'échapper dans une œuvre intime, avec quelle bonne foi il se trahit! Deux fois l'histoire de Tobie l'avait tenté : dans le bas-relief de l'ange consolant Tobie, il sut répandre une grâce touchante. C'est alors qu'il exécuta la Vierge pour la cathédrale de Troyes; c'est alors que vinrent le chercher deux commandes d'un caractère plus intime encore, celle du duc de Luynes et celle de M. G. de Vendeuvre.

La *Vierge* de Troyes montre Simart aux prises avec le sentiment chrétien. A notre avis, et quoi qu'en dise son biographe, il n'était pas assez préparé. La peur de la banalité le poussa à chercher une idée trop subtile pour un sujet si simple et si grand. Entre la virginité de Marie et sa

maternité, il ne sut pas choisir. Par le mouvement chaste des mains qui touchent à peine les épaules du divin *bambino*, il s'efforça d'exprimer le caractère virginal, mais il brisa le lien qui unit Jésus à Marie, si bien que cet enfant, qui bénit le monde, oublie de bénir sa mère. De plus, en plaçant Jésus debout, et Marie debout derrière lui, au lieu d'un groupe il fit une double statue à deux étages et à deux plans. Enfin, le choix des types répond mal à l'idéal de beauté surhumaine dont ils doivent refléter l'image. Quant à l'exécution dans laquelle Simart, il le dit lui-même, mit tant de persévérance et d'amour, elle finit, à force de vouloir être immatérielle, par se rendre insaisissable. Nous avons vu sur son autel la *Vierge* de Simart; elle nous a paru une œuvre effacée et une œuvre mondaine. Combien nous préférons ces productions d'un art moins distingué, où Marie, serrant son fils entre ses bras, par son étreinte vigoureuse désigne à tous celle que le peuple appelle *la Bonne Mère!* Un homme aussi épris des principes de l'antiquité devait-il oublier d'ailleurs que la représentation de la divinité ne comporte pas une telle recherche de l'expression? Les dieux de l'Égypte et de la Grèce s'affirment uniquement par l'aspect surnaturel de leur beauté. Il en est de même des Christs docteurs du moyen âge. Une femme, son enfant dans les bras, divinisée sur un autel, ce fait seul en dit assez : c'est la Vierge Marie. Toute idée accessoire devient superflue et compromet sans profit le caractère éternel, inséparable de toute représentation religieuse.

Le savant et consciencieux historien de Simart, qui ne ménage pas son texte quand il s'agit de pourfendre le romantisme, le réalisme, le pittoresque, et qui, sur le tombeau de Napoléon, base fragile, échafaude à grands frais d'érudition toute une théorie du beau, consacre à peine quelques pages à la description des bas-reliefs du duc de Luynes, et toutefois il termine cette description succincte par quelques mots caractéristiques sortis de la bouche d'un habile statuaire, M. Duret : — « On ne connaît pas le génie de Simart quand on n'a pas vu les frises et les bas-reliefs du château de Dampierre. » — Pour nous, qui avons pu juger l'œuvre à peu près complet de Simart sur les moulages réunis au musée de Troyes, nous n'hésitons pas à placer au premier rang ces compositions originales. Soit que le docile élève de M. Ingres comprît mieux alors les leçons du maître en les contrôlant par ses tableaux, soit que ces leçons, ultra-antiques à Rome quand M. Ingres commença la *Stratonice*, se fussent modifiées à Paris lorsqu'il eut à dessiner les vitraux de Saint-Ferdinand, toujours est-il que Simart sut précisément dérober au grand peintre la fleur de sentiment moderne qui anime sous sa main les sujets le plus directement empruntés à l'antique, et qu'il y ajouta un parfum



MERCURE REMETTANT EURYDICE ENTRE LES MAINS D'ORPHÉE,

Bas-relief par Simart.

personnel de la plus exquise poésie. Bien plus, sans démentir la sobriété du style qu'il s'était imposée, il osa refléter avec une puissance d'expression contenue la lumière des grands poëtes qui avaient brillé sur sa jeunesse.

C'est ainsi que le médaillon des *Parques venant chercher Cérès la noire* pourrait être pris pour une scène des sorcières de Macbeth. La déesse a froid dans sa nuit, et les trois sœurs glissent comme des larves au sein des ténèbres. C'est ainsi que, dans un autre médaillon, *Vulcain rêvant au bouclier d'Achille* semble prêt à révéler « ce que dit la bouche d'ombre. » Shakespeare et Victor Hugo évoqués par Simart, M. Eyriès nous pardonnera-t-il un tel blasphème?

Les quatre frises représentent *la Moisson*, *la Vendange*, une *Ville prise d'assaut* et *les Malheurs de la guerre*. La première nous paraît la moins réussie, à cause du défaut de proportion des personnages et des animaux, et cependant ne croirait-on pas qu'en la composant Simart pensait à ces vers d'un poëte contemporain?

Il te reste, ô mon Grec, la douceur d'entrevoir
Tantôt un fronton blanc dans les brumes du soir,
Tantôt sur le sentier qui près des murs chemine,
Une femme de Thèbe ou bien de Salamine,
Paysanne à l'œil fier qui va vendre ses blés,
Et pique gravement deux grands bœufs accouplés,
Assise sur un char d'homérique origine,
Comme l'antique Isis des bas-reliefs d'Égine[1].

Plus poétique, ou, pour mieux dire, plus musicale est encore la frise des *Vendanges*. Une gaieté sereine anime les groupes de danseurs dont les jambes se lèvent et s'entre-croisent en marquant la cadence sur un rhythme large et doux. La *Ville prise d'assaut* appartient à la poésie épique ; on s'y bat avec fureur; mais cette mêlée, où les femmes éplorées se ruent au milieu des guerriers, ne ressemble guère aux *Sabines* de Louis David. Quant aux *Malheurs de la guerre*, autrement dit *l'Esclavage*, dont la composition n'est pas sans analogie avec une peinture décorative admirée au dernier Salon, rien n'y manque de ce qui peut ajouter à l'impression lugubre, pas même la jeune folle des drames modernes se tordant les bras dans les affres du désespoir.

« J'aime l'art qui fait pleurer, » écrivait Simart. Les dramatiques bas-reliefs de Dampierre sont une des rares occasions où il osa deman-

1. Victor Hugo. *Chants du crépuscule, — A Canaris.*

der des larmes à son ciseau. *L'Histoire d'Orphée* en fut une autre. Il la traita en quatre bas-reliefs destinés à accompagner une statue de *la Musique*, que la mort l'empêcha de terminer. Dans le premier, Orphée reçoit la lyre d'Apollon son père; il semble, à mesure que le divin instrument approche de ses mains, qu'on voie naître en lui l'inspiration poétique. Dans le second, il apparaît annonçant de grandes choses, *os magna sonaturum;* il est beau et le serait plus encore sans les deux figures qui représentent assez pauvrement le public à sa droite et à sa gauche. Dans le troisième, devant Pluton insensible et sourd, Orphée chante, il prie, il pleure; les Parques l'écoutent. Et ici encore, comme dans le médaillon de Cérès la noire, l'interprétation libre de Simart a prêté à ces divinités de l'enfer un caractère sauvage, étrange, sinistre, qui appelle sur les lèvres le mot de romantisme. Appartient-il davantage à la sculpture antique, ce geste inspiré d'Orphée, dans le quatrième bas-relief, alors que, la tête inclinée sur sa lyre, il tend une fiévreuse main vers l'ombre diaphane que Mercure lui ramène? Tout ce que le sentiment moderne a de tendresse et d'émotion, tout le pathétique du lyrisme du XIXe siècle, Simart l'a mis dans ce mouvement du poëte, image de ses sombres aspirations vers un bonheur qui le fuyait toujours.

Tel est Simart lorsqu'il veut ou lorsqu'il peut être lui-même, tel on le retrouve dans ses portraits. Le médaillon de M. Caunois, que la *Gazette* a fait graver, le représente âgé de vingt-sept ans. Le buste de M. Duret, reproduit en tête du livre de M. Eyriès, date d'une époque voisine de sa mort. Sculpteurs et graveurs ont été impuissants à ennoblir une physionomie qui frappe par l'absence d'un caractère décisif. En vain M. Soumy a atténué, pour l'honneur du style, l'expression vivante du buste de M. Duret. En vain M. Caunois a exagéré le front. Ce front, d'un modelé creux, dénote plus de rêverie que de pensée; sous un sourcil sans fixité se cachent de petits yeux au regard flottant; un nez indignement vulgaire, toutes les lignes fuyantes, les formes effacées, rien d'accentué ni de solide. Analysez ce masque souffreteux, vous y lirez une vie d'angoisse, vous comprendrez au prix de quels efforts, de quels sacrifices, de quelle discipline rigoureuse a dû être achetée l'intelligence du beau. Ce que nous savons de la vie de Simart répond à son image. Romantique honteux, n'osant pleurer son mal, — personnalité comprimée, — passion sans courage, consultant avant d'éclater le sourcil du maître, — il a fini à quarante ans par rencontrer, dans un suprême redressement de sa liberté, le filon d'or de la poésie, — quand lui arrive, douche glaciale, la commande des bas-reliefs du tombeau de l'Empereur.

Quel parti adoptera-t-il? Naturellement M. Eyriès démontre qu'il

n'y en avait qu'un possible, celui que Simart a suivi. Malgré la force et l'abondance de ses arguments, nous persistons à croire qu'il y en avait deux. Étant donnés les sujets des bas-reliefs qui sont les grands faits du règne de Napoléon, faits précis d'une époque déterminée, deux voies s'ouvraient devant l'artiste pour les interpréter dans un sens poétique, selon qu'il demandait ses inspirations à l'un ou à l'autre des genres dont l'histoire peut s'envelopper, la poésie épique ou la poésie lyrique. Avec la première, il descendait dans les entrailles du sujet, et du sein de la vérité contemporaine faisait jaillir l'expression morale, la seule nécessaire en pareil cas. Avec la seconde, il pouvait louer ou maudire, en empruntant la voix des grands poëtes de notre temps. Il s'élevait dans les nuages, mais il perdait de vue la vérité et la vie. Simart choisit l'ode de préférence à l'épopée, et aux formes actuelles de la poésie lyrique il préféra l'ode pindarique telle que l'ont pratiquée Boileau, Lebrun et M. Belmontet.

> Quelle docte et sainte ivresse
> Aujourd'hui me fait la loi ?

De là, nécessité d'appeler nos soldats des Alcides, leur chef un Mars ou un Jupiter, les régiments des cohortes, et de rendre de plus en plus indéchiffrables, sous un déguisement perpétuel, des sujets déjà assez peu lucides par eux-mêmes, *la Création du conseil d'État*, *l'Établissement de la cour des comptes*, etc.

N'y eut-il dans ce parti pris qu'une préférence individuelle? Nous ne saurions le croire. En sa qualité de prix de Rome, et plus encore en sa qualité d'élève d'un maître vénéré, Simart appartenait à l'Institut avant d'en être. Or, à ce moment et depuis longtemps déjà, l'émeute grondait aux portes. Que dis-je? elle avait forcé le seuil, et c'est au sein même de l'Académie que le lion David secouait sa crinière. Peut-être se flattait-on de trouver en Simart un homme à lui opposer; toutes les illusions sont possibles à l'esprit de corps. Les doctrines orthodoxes qu'il avait épousées en divorçant avec son âme le désignaient comme l'apôtre de l'art académique. L'occasion parut décisive. Aller chercher au fronton du Panthéon ce petit général Bonaparte en bottes à revers, le déshabiller sur l'autel de l'antique et le montrer aux badauds de Paris nu comme la main, quelle victoire! quel triomphe pour les rancunes de l'École! Simart pouvait-il refuser d'en être l'instrument? Après ce qu'il devait à ses amis, à ses protecteurs, l'infidélité devenait ingratitude... Ce ne sont là, hâtons-nous de le dire, que des conjectures hasardées sans doute, mais rendues vraisemblables par les réticences de M. Eyriès.

Nous ne suivrons pas l'historien de Simart dans les développements où l'entraînent la description et la discussion des bas-reliefs du tombeau de l'Empereur. Deux observations pourtant sont nécessaires.

Que l'art antique ait fourni à la sculpture une langue belle, limpide, et surtout commode à parler, nous l'accordons de tout notre cœur. Que l'allégorie emprunte à cette langue un charme qu'elle trouverait difficilement ailleurs, il serait puéril de le nier; enfin que Simart, en plaçant au milieu de ses bas-reliefs une figure qui personnifie le génie de l'Empereur, ait eu une inspiration juste et noble, nous en conviendrons encore. Mais là s'arrêtent nos concessions. — « Si l'éminent statuaire, dit M. Eyriès, avait associé des êtres revêtus du costume vulgaire à ce génie auquel il donnait un caractère tout idéal, il eût produit par cette disparate une fâcheuse équivoque... en réunissant deux éléments contraires. Les sculpteurs romains des temps voisins de la décadence nous montrent quelquefois cette regrettable association. » — La décadence! c'est bientôt dit; mais M. Eyriès nous permettra-t-il de le conduire au Luxembourg devant *l'Apothéose d'Homère?* Il y verra le génie de l'Iliade et le génie de l'Odyssée planant sur les perruques de Racine et de La Fontaine. Ou, s'il récuse, au nom de la différence des deux arts, l'exemple d'un peintre dignement loué dans son livre, nommera-t-il sculpteur de la décadence « l'éminent statuaire » qui n'a pas craint de mêler aux *Muses* et aux *Renommées* du plafond du Louvre des êtres revêtus du costume vulgaire de leur temps, Pierre Lescot, Jean Goujon, Nicolas Poussin et Jean Pesne, ce dernier surtout, en perruque, en cravate, en justaucorps, en culottes et en souliers, recevant la couronne que lui tend le génie de la gravure française? Je ne sache pas qu'aucun bon esprit, à commencer par M. Eyriès, ait trouvé là ni disparate ni fâcheuse équivoque.

Quant à la question même du costume, le dépit des académiciens et des académistes contre « nos bottes et nos redingotes, » nous a toujours paru d'une puérilité qui touche au ridicule. Ce dépit n'est pas neuf. En d'autres temps il fut logique, et l'on vit les *primitifs* de l'école de Louis David promener dans les rues de Paris leur costume d'Agamemnon. Si l'exemple vous tente, qui vous arrête? Paris y gagnera quelques jours de gaieté, et l'art une bonne leçon.

La question du costume, ainsi que beaucoup d'autres plus importantes, repose, j'en ai peur, sur un malentendu. Certes, nos vêtements modernes ne peuvent en principe être admis comme un motif de beauté. L'artiste qui oserait, avec la naïveté d'un Masaccio ou d'un Ghiberti, en affubler des personnages bibliques, prêterait à rire. Mais cette exclusion

tient moins au costume lui-même qu'à la mode qui le renouvelle incessamment. La mode chemine sans s'arrêter entre le ridicule de la veille et le ridicule du lendemain. Tel détail de toilette, dont on eût ri il y a deux ans, devient une nécessité; tel autre, qui paraît indispensable, nous vouera dans deux ans à la risée publique. Mais à mesure qu'une époque s'éloigne de la nôtre dans l'atmosphère de l'histoire, le brouillard des temps estompe les détails. La mode s'efface; le costume caractéristique apparaît. Or, tout ce qui est caractéristique est susceptible de beauté. Les costumes du tableau du Louvre qui représente le bal de Henri III nous semblent ridicules. Celui que Simart a donné à Jean Goujon et à Pierre Lescot possède un caractère d'élégance et de beauté incontestable. Peut-être prêterait-il à rire, par son insuffisance, aux contemporains de Jean Goujon. Pour nous, ignorants de la mode d'alors, s'il présente les traits essentiels des vêtements que Jean Goujon a pu porter de sa naissance à sa mort, c'en est assez, il caractérise l'époque. Ainsi il y a un idéal même pour le costume moderne, idéal semblable à celui que l'art antique avait imaginé en élaguant la *prétexte*, la *laticlave*, l'*umbo*, l'*indusium*, et ne laissant à ses héros que la chlamyde et le manteau, ou la tunique et la toge. C'est à l'artiste à se faire cet idéal. Entre la mode de 1806, celle de 1815 et celle de 1825, il n'a pas à choisir le vêtement de tel ou tel jour; mais il sait de quels éléments essentiels se compose le costume d'un homme de notre siècle, et il peut avec ces éléments arriver au style.

Pourquoi le costume militaire et le costume religieux des temps modernes trouvent-ils plus facilement grâce aux yeux de l'art que le costume civil? Parce qu'ils échappent mieux aux fluctuations de la mode, parce qu'ils conservent, en dépit des années, un aspect général qui dissimule les détails, parce qu'en un mot ils sont caractéristiques. La même remarque s'applique à la toge des magistrats, à la robe des Facultés. Sera-t-il permis à un artiste, sculpteur ou peintre, de nier *à priori* les éléments de beauté de ces costumes, et de leur substituer, contre toute vérité et toute logique, des accoutrements de convention? Nous ne le pensons pas. Il reste à voir si les bas-reliefs du tombeau de l'Empereur exigeaient absolument « les bottes et les redingotes » dont Simart avait peur, ou s'ils pouvaient s'accommoder d'un costume de caractère emprunté aux temps modernes.

Ces bas-reliefs sont au nombre de dix. Le premier, *la Création de la Légion d'honneur*, comportait évidemment tous les costumes de caractère du XIXe siècle, magistrats, professeurs, soldats, prêtres, ouvriers. Tel que Simart l'a compris, il représente, avec beaucoup d'élégance et de goût,

la distribution d'une récompense quelconque. Mais il ne s'agit pas d'une récompense quelconque : la Légion d'honneur, quoi de plus précis, de plus local, de mieux spécifié au point de vue de l'histoire et de la chronologie? Transformer un tel fait en une idée banale, c'est mentir à son sujet; placer la croix d'honneur sur une draperie pseudo-grecque, c'est idéaliser le rébus. — *Les Grands travaux publics* admettaient le costume populaire, toujours susceptible de beauté, parce qu'il se compose d'un petit nombre d'éléments à peu près invariables.—Ainsi encore de *la Protection accordée au commerce et à l'industrie.* — *L'Organisation de l'Université* appelait les toges universitaires. — *Le Concordat* offrait en abondance les éléments de beauté les plus variés, la chape de l'évêque, le surplis et l'aube du prêtre, le manteau et la robe du moine, le voile de la religieuse. Au lieu de la belle figure de Pie VII, Simart a choisi pour symboliser l'Église romaine une femme drapée à l'antique et coiffée de la tiare; près d'elle un homme, également drapé, porte une croix. Nous ne réclamons pas pour ce personnage l'habit noir et le pantalon à sous-pieds d'un fabricien de nos jours; mais, de bonne foi, eût-il été malséant de le revêtir de la tunique longue des premiers chrétiens, telle que la figurent les peintures des Catacombes, au lieu de l'envelopper d'une pièce de toile qui, dans aucun temps, dans aucun pays civilisé, n'a pu et ne pourra être accepté comme un vêtement? Draperie, dira-t-on. Mais les femmes que Simart place auprès portent plus qu'une draperie, elles portent le costume des Athéniennes de la frise du Parthénon. — *Le Code civil,* fait non moins spécial que la Légion d'honneur, eût-il été plus mal représenté par la Faculté de droit et par des magistrats en robe qu'il ne l'est par un vieillard et un jeune homme symbolisant le Droit ancien et le Droit nouveau? — Restent, il est vrai, *la Création du conseil d'État, l'Établissement de la cour des comptes, la Centralisation administrative,* incroyables sujets où l'emploi du costume moderne devenait une difficulté sérieuse. Mieux valait encore l'accepter franchement que de réduire de tels faits aux proportions mesquines d'un logogriphe. « L'Erreur, la Fraude et « l'Imposture personnifiant les fournisseurs concussionnaires et les comp- « tables infidèles, la Vérité financière sur laquelle s'appuie l'Exactitude, « et l'Ordre écrivant sous la dictée de la Vérité, » — voilà qui signifie *l'Établissement de la cour des comptes.* — « Le Génie impérial tenant « dans une main la loi du 28 pluviôse, de l'autre saisissant le timon des « affaires, placé sur la carte de la France départementale, pendant que « l'Hydre, symbolisant l'anarchie administrative, se débat sous son pied, « et que la Justice et la Prudence préparent et éclairent ses décisions, » — voilà qui représente *la Centralisation administrative.* Ce pathos allégo-

rique, bon à mettre sur les dents les référendaires et les sous-préfets, trouvait plus aisément sa place dans le dernier bas-relief, *la Pacification des troubles civils.* Et cependant ici même le costume moderne, grandement interprété, donnait à l'œuvre une signification plus haute que le pêle-mêle de croix, de fers, d'oliviers, d'épées, dont Simart l'a surchargé, sans oublier l'Hydre, et la Religion, et la Révolution, et l'Émigration, et le reste.

Qu'on ne s'y trompe pas, si les bas-reliefs du tombeau de l'Empereur, tels que les a conçus Simart, nous paraissent dignes de blâme, ce n'est pas au nom du réalisme et du pittoresque que nous les condamnons, c'est au nom de l'idéal. Oui, dussions-nous être seul à soutenir cette thèse, le costume moderne a son idéal, comme la physionomie moderne a le sien, très-dissemblable de l'idéal antique. En termes plus généraux, toute époque a son idéal, toute vérité sa poésie. C'est par l'étude précise des caractères de la vérité que le grand artiste s'élève à la synthèse de l'idéal. On ne demandait pas à Simart de représenter un souverain instituant une cour de justice ou protégeant une religion ; on nommait ce souverain, on désignait cette religion, ce tribunal, on indiquait la date qu'il s'agissait de figurer. La sculpture en pareil cas, Simart nous le dira lui-même tout à l'heure, devient une langue épigraphique qui doit avoir, à titre de langue, précision, clarté, certitude. L'artiste ne peut tourner le dos à la vérité de l'histoire, et, sous le vain prétexte de ne pas compromettre son art, remplacer l'idéal et la poésie du temps par les lieux communs d'une rhétorique banale.

Il y a, dans les bas-reliefs du tombeau, une dépense énorme de talent; il y a des figures du goût le plus exquis. Simart excellait à modeler ces Athéniennes élégantes appelées à jouer les rôles de *la Prudence* ou de *l'Exactitude financière*. *Le Concordat* montre au premier plan une jeune femme agenouillée dont l'expression angélique est certainement un souvenir de celle à qui le sculpteur écrivait : — « O ma Laure, je ne suis pas comme toi un ange de foi ! » — Les jeunes hommes ont une grâce virile souvent pleine de charme; les vieillards, au contraire, semblent en général empruntés à un type pauvre et malingre. La plupart des têtes portent à un haut degré le caractère moderne. Étrange contradiction d'un talent trop peu maître de soi ! Aux doctrines qui conduisaient sa main, Simart sacrifiait la vérité du costume : il ne put se résoudre à sacrifier la vérité des physionomies. Le contraste n'en est que plus choquant d'apercevoir au passage un Arago en peignoir, un Armand Carrel à demi nu, un préfet en costume de bain, et un membre de l'Institut sans costume. Le sculpteur obéissait ainsi malgré lui-même à la grande loi de

l'art moderne, de l'art chrétien, qui subordonne tout, forme et costume, à l'expression morale, et donne à la tête, siége de la pensée, la principale valeur. Cette recherche de la physionomie, c'est déjà la couleur locale, le pittoresque humain ; elle suffirait, dans les bas-reliefs du tombeau, à l'expression du beau moral, si la livrée académique imposée uniformément à tous les personnages n'affadissait la valeur expressive des détails sans profit pour la beauté plastique de l'ensemble.

La statue de l'Empereur, plus invisible encore dans la crypte des Invalides que les bas-reliefs du tombeau, est une œuvre de grand style. Écoutons cependant Simart : — « Si j'avais été libre, écrivait-il, j'aurais voulu faire cette noble figure, cette figure héroïque tourmentée par sa grande pensée, par son rêve immense qui ne s'est jamais accompli... J'aurais voulu imprimer sur ce front auguste tout le drame de sa vie surhumaine; mais il m'a fallu faire une statue de convention et par ordre... » — La tête de Napoléon porte, en effet, l'empreinte de ce « drame » rêvé par le statuaire, ou plutôt l'expression « tourmentée » y paraît arrêtée dans son élan. Le respect des lois de l'antique exigeait un front bas; le « front auguste » manque donc du développement nécessaire à une « grande pensée. » En revanche, le manteau impérial drape d'une superbe façon, et le geste du bras qui tient le sceptre, par son ampleur et sa majesté, atteint presque au sublime.

Les travaux du tombeau de l'Empereur absorbèrent six années de la vie de Simart; il y perdit l'élan de verve autonomique dont les bas-reliefs de Dampierre et l'histoire d'Orphée avaient été le fruit. Pendant ces longs travaux et ceux du plafond du salon carré du Louvre, exécuté de 1849 à 1851, son âme eut encore à subir un de ces rudes coups qui brisent les plus fortes natures. Resté veuf avec un jeune enfant, il s'écriait : — « Le courage me manque... Au moment où j'aurais tant besoin de toute ma liberté d'esprit, de toutes mes facultés, de toute mon énergie pour terminer dignement les magnifiques travaux du tombeau de l'Empereur, voilà que je ne me sens plus aucun intérêt à vivre, voilà que ma vie d'artiste se brise; mon pauvre cœur n'est accessible qu'à la douleur, tout le reste est mort, le feu sacré est éteint en moi, je ne sais plus que souffrir et me désespérer. »

En effet, son âme n'eut plus dès lors que de rares échappées. L'art de commande qu'il s'était fait le conduisait de travaux en travaux sans trahir l'angoisse intérieure. Il exécuta des bustes, des médaillons, le berceau du prince impérial. Un jour cependant le besoin d'épanchement devint irrésistible : il produisit trois statuettes qui sont des chefs-d'œuvre de sentiment intime. M. Eyriès les nomme *la Musique, la Mélancolie* et

la Muse du désespoir. « Cette dernière, ajoute-t-il, a pour devise : Je pleure avant de chanter. »

L'Institut avait été la récompense des ouvrages exécutés au tombeau de l'Empereur. La perspective d'enseigner un jour à l'École des beaux-arts, la nécessité de coopérer aux travaux de l'illustre compagnie préoccupèrent plus d'une fois Simart; toujours empressé de donner des gages de son orthodoxie, il s'efforça de coordonner ce que M. Eyriès appelle ses idées, et de les formuler. Deux dissertations furent le fruit de ces efforts, l'une sur l'étude de l'antique, lue en séance publique des cinq Académies le 25 octobre 1854, l'autre trouvée manuscrite après sa mort, et intitulée *Histoire et règles du bas-relief.* Pour nous, qui cherchons dans l'artiste la manifestation de l'homme intérieur, ces deux dissertations seraient une bonne fortune, et, avec les lettres de Simart, l'intérêt sérieux du livre de M. Eyriès, si l'on pouvait se flatter d'y rencontrer des vues personnelles, des aperçus nouveaux et profonds. Il n'en est rien. Comme la plupart des artistes qui veulent toucher à la plume, Simart s'est senti la main glacée; les idées, qui peut-être bouillonnaient dans son cerveau, en tombant sur le papier ont pris l'allure d'un fleuve incolore coulant entre deux rives plates. La question « vraiment palpitante » qu'il a traitée d'abord « est de savoir si l'étude de l'antique est utile ou nuisible à l'art contemporain, » et il conclut que « pour apprendre à voir la nature, pour savoir comment il faut l'imiter, il n'y a point de meilleurs maîtres que les anciens. » L'*Histoire du bas-relief* a plus d'accent; elle contient des remarques ingénieuses. Simart la termine « en disant que le bas-relief pris dans un ordre élevé et monumental n'est qu'une inscription dont la lettre est ce que l'art a fait de plus grand ici-bas; que son but est d'instruire d'abord, de plaire ensuite, mais qu'on n'atteindra jamais à la dignité de langage qui lui convient que par l'étude des principes que les artistes grecs ont mis en évidence avec tant d'éclat. » — Instruire d'abord, plaire ensuite, un peu de ces sages principes eût fait grand bien au sculpteur chargé des bas-reliefs du tombeau de Napoléon. Mais il semble qu'une fatalité oblige l'artiste qui prend la plume à ne la prendre que pour se déjuger. Ainsi, au milieu des lieux communs qui remplissent les deux dissertations de Simart, quelques phrases caractéristiques arrêtent le lecteur et lui font demander d'où elles sortent. L'auteur, qui dans une lettre s'écriait : « La sculpture s'en va, » reconnaît comme cause du développement de la sculpture grecque le développement du génie national, et comme cause de sa décadence l'absence de « ces grands sentiments religieux et patriotiques qui excitaient le génie des artistes. » D'où il suit que plus l'art français s'éloignera des sentiments patriotiques

et religieux français pour se rallier aux idées de la mythologie et du paganisme antique, plus nos sculpteurs seront forcés de convenir que, si la sculpture s'en va, c'est qu'ils lui ouvrent la porte.

Telles ne sauraient être, on le comprend de reste, les conclusions de M. Eyriès; car l'historien de Simart, à mesure qu'une question se présente, se garde bien de la laisser passer; il la saisit, il s'y jette à corps perdu, et ne la lâche qu'à bout d'arguments. La question du nu, la question du costume, le pittoresque, le réalisme, l'antique, l'idéal..., c'est trop, parce que l'auteur ne peut les traiter avec assez d'élévation et de largeur, obligé qu'il est de se placer toujours au même point de vue, l'intérêt de son héros, j'allais dire de son client. Un tel panégyrique, inspiré par le dévouement de l'amitié, écrit par l'enthousiasme, remplace les Mémoires qu'un homme de talent n'a pas le temps de laisser sur lui-même; mais il ne peut être une appréciation vraie : il lui manque, ainsi qu'aux Mémoires, la modestie. Encore est-il que l'homme le plus infatué de soi avoue certaines fautes, tandis que l'avocat les cache toutes.

M. Eyriès plaide trop. Là où il craint de n'avoir pas raison, il invoque les circonstances atténuantes; il ménage ses juges, il s'efforce de compromettre ses adversaires, il n'oublie rien pour passionner son auditoire. Il cite ses auteurs, Xénophon et Victor Hugo, Cicéron et David d'Angers, Platon et M. Maxime Ducamp, Lamartine et Diderot, Joubert, Lessing, Gustave Planche, Edgar Quinet, Cousin, Jouffroy, etc. Enfin il imagine une sorte de jurisprudence de l'art qui doit ranger sous la bannière de Simart ses contradicteurs eux-mêmes. Trop de zèle, en vérité. Ce livre est une bonne action, mais peut-être va-t-il contre son but. Je crains qu'il ne rende service ni à Simart, qu'il défend jusqu'à le démontrer coupable, ni à des doctrines contre lesquelles les meilleures œuvres de Simart protestent fatalement. Il n'arrive pas à prouver qu'il n'y ait eu, depuis Phidias jusqu'à Simart, un certain nombre de sculpteurs de mérite, dont quelques-uns même français.

Phidias et Simart! Ces deux noms, que la complaisance des amis du dernier rapproche avec une sorte d'ingénuité pieuse, se trouvèrent associés dans une œuvre importante, la *Minerve du Parthénon*. Nous n'ajouterons pas une nouvelle dissertation à toutes celles dont la *Minerve* a été l'objet. Il suffira de remarquer qu'en admettant l'emploi de matières diverses qui constituent le plus précieux coloriage, le sculpteur français cédait à un sentiment tout moderne et particulier à son époque, l'érudition réaliste et pittoresque, tandis que la conception et l'exécution de sa statue la rattachent à un art antérieur d'un demi-siècle. Aujourd'hui que l'heureuse découverte de M. Lenormant, savamment mise en

lumière par son fils, nous permet de comparer à une copie de la *Minerve* les restitutions qui en ont été tentées, la distance se fait entre Phidias et Simart. Si inhabile, si grossière que soit la statuette trouvée à Athènes et gravée dans ce recueil[1], les traits généraux dont elle offre la reproduction caractérisent assez une grande œuvre. L'allure aisée du corps, le balancement des lignes des bras, la position de la tête, droite et de face, l'ajustement large et simple des draperies, à ces traits on reconnaît la déesse. *Vera incessu patuit Dea.* L'œuvre de Simart paraît, à côté, bien compassée et bien froide. La tête plie en avant sous le poids du casque ; la main qui soutient la Victoire offusque la vue et brise les lignes ; la draperie se perd dans les détails. Enfin la taille, portée trop au-dessus des hanches, rappelle les modes malheureuses reproduites par Canova.

Les bas-reliefs qui accompagnent la *Minerve* font plus d'honneur à Simart que la statue elle-même. Le bouclier lui donne l'occasion de déployer tout son savoir ; il s'y est inspiré, ou plutôt il s'y est souvenu, avec un rare bonheur, de ce style plein de force et de charme que l'on peut appeler la première manière de Phidias. Sur les côtés du piédestal se dressent deux bas-reliefs peu remarqués, et, à notre sens, plus remarquables que d'autres œuvres trop vantées. Dans l'un, Bacchus, vieux, soutenu par Cérès, s'avance vers le dieu Mars, dont la pose fait songer à l'*Œdipe* de M. Ingres. Dans l'autre, Apollon et Diane félicitent Vulcain. Simart ici ne se montre peut-être pas aussi grec que dans le bouclier, mais il montre qu'il sait le grec, et qu'il le sait bien. Un souffle archaïque anime les deux compositions. L'Apollon, revêtu d'une beauté jeune, triomphante, divine, est peut-être la figure la plus complète sortie du ciseau de Simart. Il faut regretter que l'accoutrement sans caractère de Vulcain ne réponde pas à l'expression vraiment inspirée de sa tête. Quant au bas-relief qui occupe la face antérieure du piédestal, la *Naissance de Pandore*, ce n'est plus pour l'amour du grec qu'il faut l'admirer. Si le sculpteur avait eu à traduire, dans le style figuré du tombeau de l'Empereur, la prise d'habit d'une jeune novice de grande famille, il n'y aurait pas mis plus de grâce mondaine, un sentiment plus exquis des élégances féminines, une poésie plus voisine de nous. Là l'antique est oublié. L'âme de Simart s'épanche, tendre et rêveuse. Ce chef-d'œuvre, d'une délicatesse inconnue aux anciens, il l'appelait : « Mon enfant gâté. »

Ainsi, à force de timidités et de tâtonnements, Simart reprenait peu à peu possession de lui-même, à mesure que sa vie, mieux soutenue, le rapprochait du bonheur. Un second mariage semblait lui rendre l'énergie

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er novembre 1860.



APOLLON ET DIANE FÉLICITANT VULCAIN

Bas-relief par Simart.

morale. Il eut alors à sculpter les *cariatides* du pavillon central du Louvre et le *Fronton du pavillon Denon*. Les *cariatides* sont de nobles et élégantes figures, mais on ne saurait, croyons-nous, les comparer à celles de Sarrazin. Ces dernières portent un caractère original, particulier à leur auteur. Celles de Simart auraient pu, en un jour d'heureuse inspiration, sortir des mains d'un des nombreux prix de Rome appelés à concourir à la décoration sculpturale du nouveau Louvre. Le *Fronton du pavillon Denon* a le défaut, commun à tous les frontons de cet édifice, d'offrir au milieu un groupe compact, tandis que les extrémités pèsent sur le vide. Remplir un cadre ainsi tronqué n'était pas un travail bien engageant. Y figurer une fois de plus *le Réveil des Beaux-Arts et de l'Industrie*, la France, l'Abondance, le Commerce, n'ajoutait pas un grand attrait. Quant à la nécessité de placer au milieu un souverain en costume d'officier général, il fallait ou ne pas l'accepter, ou l'accepter de bonne grâce. Si la jambe gauche de l'Empereur, portée en avant, produit un effet désastreux, pourquoi en accuser le programme? Ne peut-on représenter un grand personnage sans lui imposer un mouvement de hanches exagéré, assez difficile d'ailleurs à exécuter en culottes collantes et en bottes à l'écuyère? Il reste à louer dans ce fronton l'élégance des figures de femmes, devenues pour la main de Simart une habitude; sous son ciseau familier avec les belles formes de l'antiquité, les classiques allégories naissaient maintenant sans effort.

Mais auprès de la nouvelle épouse que le pauvre délaissé avait appelée à son aide, ni son âme ne pouvait se contenter d'inspirations aussi creuses, ni son art se résigner à des répétitions d'exemplaires connus. Il commença par se rattacher à la poésie, rêve aimé de sa jeunesse. Il composa ce groupe charmant, achevé par une autre main, qui, au lieu de représenter, comme l'aurait voulu la logique de l'école, l'art demandant ses inspirations à l'antique, représente le vœu secret du cœur de Simart, *l'Art demandant ses inspirations à la Poésie*. Or, la poésie et l'art sont de tous les temps. Cette vérité, tardivement comprise, le sculpteur semble avoir pris à tâche de l'affirmer aux yeux de tous, en mêlant dans son groupe les inspirations les plus diverses. Ainsi le génie de la poésie tient à l'antique par l'élégance des lignes, à la nature par le caractère du modelé; son front, dont le développement dépasse tous les types que nous a laissés l'antiquité, rappelle le front de Casimir Delavigne, tel que l'a interprété dans le buste de la Comédie-Française un maître contemporain. La physionomie expressive du Génie de l'Art, le mouvement de son corps, et ses formes mêmes, se rattachent aux types favoris de la Renaissance française. Mais Simart, une fois entré dans cette voie plus

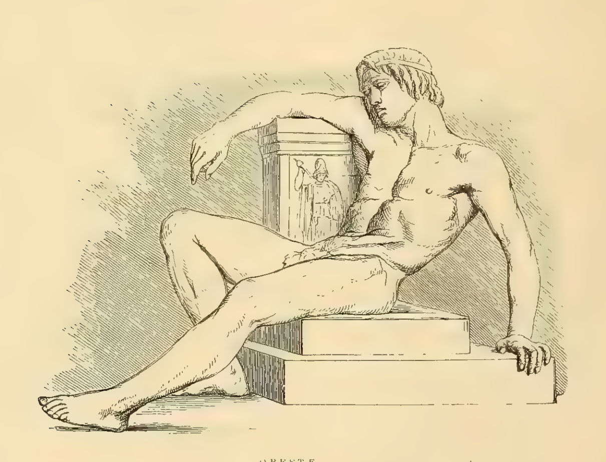
large, n'en devait pas rester là. Il concevait, à la même époque, l'idée d'un grand monument en l'honneur d'Urbain IV, qu'il aurait voulu voir s'élever sur une des places de la ville de Troyes : « ... Le piédestal serait orné de quatre bas-reliefs qui rappelleraient les phases si diverses de la vie du pontife, — et quels beaux sujets pleins d'intérêt et de contraste ! — Ici l'enfant pauvre, misérable, là le pontife puissant ; l'échoppe du savetier, la tiare pontificale, etc... Sur ce piédestal s'élèverait une statue d'Urbain IV de quatre mètres de proportion, le bras étendu ; il bénirait les générations de sa ville natale. » Certes, il est à croire que pour exprimer ce contraste de l'échoppe du savetier et de la tiare pontificale, Simart aurait renoncé aux fictions de rhétorique qui rendent inintelligibles et à jamais impopulaires les bas-reliefs du tombeau de l'Empereur. Il aurait abordé de front, sans hésitations et sans réticences, la vérité de l'histoire, et surtout il eût cherché la signification de son œuvre dans l'expression sincère du sentiment religieux.

C'est qu'en effet celle qu'il nommait « une ange » lui parlait le langage du ciel, et Simart se laissait emporter sur ses ailes. L'âme de l'artiste s'ouvrit alors, et s'ouvrit toute grande, à ces sentiments dont il avait soif depuis si longtemps. Ce fut une nouvelle aurore, ce devait être l'aurore définitive de son talent... Elle dura quelques heures et s'éteignit trop vite dans la nuit. « Je veux faire de la sculpture religieuse, » disait Simart dans un de ces moments d'épanchement que son historien a pris soin de noter. « Si vous trouvez quelque beau sujet en ce genre, donnez-le-moi, et vous verrez que je saurai le comprendre et l'interpréter. Je ne suis peut-être pas encore assez catholique pour m'élever à la hauteur de tous les mystères, mais on n'a pas été éprouvé par des chagrins de toute sorte, on n'a pas perdu tant d'êtres adorés sans avoir puisé dans la douleur le sentiment religieux, et avec ce sentiment que ne peut-on pas faire de bien et de beau dans l'art ?... N'en doutez pas, je n'ai pas tout montré, comme quelques-uns paraissent le croire. La lyre ne dit pas toujours le même chant ; il y a encore quelque chose dans ce cœur qui palpite pour tout ce qui est noble et grand ! On saura un jour ce qu'il renferme. J'ai à peine cinquante ans, je me sens jeune encore par l'imagination, par le cœur ; je le prouverai, je l'affirme... Qui donc m'en empêcherait ? Ma main n'obéit-elle pas à ma pensée, et, avec la science et le sentiment, quel obstacle m'arrêterait ?... Si le ciel me seconde, si je puis aborder les sujets que j'aime, que j'ai toujours rêvés au milieu de mes travaux officiels, on verra que l'amour de l'antique ne m'a pas rendu insensible aux idées, aux sentiments modernes, et qu'un disciple

du grand art grec peut faire dire énergiquement au marbre des convictions chrétiennes. »

Quelques jours après cette conversation, testament suprême de l'artiste, le plus vulgaire des accidents, une chute d'omnibus, coupait court à tant de grands rêves. La mort rendait stérile l'effort tardif d'une pensée régénérée. L'âme de Simart quittait subitement la terre, en y laissant, comme monument d'un art trop souvent abusé, des œuvres contradictoires, insuffisantes pour marquer sa véritable valeur. Un petit nombre de morceaux exquis feront vivre le nom de Simart. Mais ceux qui voudront connaître l'homme devront chercher le secret de son cœur dans le livre de M. Eyriès. Après toutes les misères d'une vie agitée, la Providence devait bien à Simart ce bonheur de trouver au seuil de la tombe l'historien sérieux et fidèle qu'attendent encore les maîtres de la sculpture moderne, Pradier et David d'Angers.

LÉON LAGRANGE.



ORESTE.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE SIMART

Nous ne saurions mieux faire, pour compléter cette étude, que de reproduire ici le catalogue des œuvres de Simart, tel qu'a pu le dresser M. Eyriès d'après des notes sûres et des informations particulières :

1828. — Quatre bas-reliefs en bronze : *la Foi, l'Espérance, la Charité*, et un autre sujet sur la charité, ornant la chaire de l'église Saint-Pantaléon, à Troyes.
1829. — *Buste de Charles X*, marbre, — au musée de Troyes.
1830. — *Buste de madame la marquise de Chavaudon*, marbre.
1830. — *La ville de Troyes*, buste, — au musée de cette ville.
1831. — *Coronis*, statue en plâtre, — au musée de Troyes.
1831. — *Mort de Caton*, bas-relief en plâtre, — au musée de Troyes.
1833. — *Buste de M. P.*
1833. — *Le Vieillard et ses trois fils*, — à l'École des beaux-arts, Paris.
1833. — *Statuette de M. Marcotte aîné*, ancien receveur général de l'Aube, — au musée de Troyes.
1834. — *Le Gladiateur mourant*, copie en marbre, — à l'École des beaux-arts de Paris (cour d'honneur).
1836. — *Alcyone attendant Céyx*, — restée à l'Académie de France, à Rome.
1836. — *Pallas enseignant aux hommes l'art d'atteler la charrue*, bas-relief en plâtre.
1837. — *Le Joueur de Ruzzica* (lanceur de disque), statue en plâtre, — au musée du Louvre et au musée de Troyes.
1837. — *Tobie et Sarah en prières*, groupe en plâtre, — chez Daguet, mouleur à Paris.
1838-1839. — *Oreste au pied de l'autel de Minerve*, statue en marbre,—au musée de Rouen ; le modèle en plâtre, au château de Vendeuvre (Aube).
1840. — *La Sculpture et l'Architecture*, figures bas-reliefs à droite et à gauche d'une grande fenêtre cintrée, au deuxième étage de l'aile droite de la façade de l'Hôtel de Ville de Paris.
1840. — *La Justice et l'Abondance*, grandes figures adossées aux colonnes de la barrière du Trône.
1840. — *Buste d'un Prince* de la maison de Brabant, — au musée de Versailles.
1841-43. — *La Philosophie*, statue en marbre, — à la bibliothèque du palais du Luxembourg.
1842. — *Vénus*, statue en marbre, demi-grandeur, — à M. Marcotte-Genlis, à Mézières.
1841-45. — *La Poésie Épique*, statue en marbre, — à la bibliothèque du palais du Luxembourg.

1843. — *Buste de M. Jourdan*, marbre, — au musée de Troyes.

1843. — *L'Ange consolant Tobie*, bas-relief, — chez Daguet, mouleur à Paris.

1842-45. — *La Vierge et l'Enfant Jésus*, groupe en marbre, — autel de la Vierge, à la cathédrale de Troyes.

1841-1843. — Quatre frises symbolisant l'âge d'or et l'âge de fer : *la Moisson, les Vendanges, les Malheurs de la guerre, Une Ville prise d'assaut.*

Dix bas-reliefs ovales à fond concave : *Chromis, Mnasylus et Églé* surprenant et chargeant de liens Silène endormi dans une grotte. Églé, après avoir barbouillé Silène avec du jus de mûres, le montre en riant aux deux bergers (Virgile, *Egl.* VI).

Oreste réfugié à l'autel de Delphes et poursuivi par deux Furies (imité des vases grecs).

Cybèle, assise au milieu et de face entre deux lions tournés l'un à droite, l'autre à gauche (imité d'une pierre gravée grecque).

Thésée, l'épée à la main, terrassant le Minotaure (inspiré par les vases grecs).

Vulcain, après avoir créé Pandore, lui met une couronne sur la tête, et Minerve attache un collier à la jeune fille debout, en face, entre les deux divinités (imité d'une coupe grecque).

Saturne et Janus, debout, de face, avec leurs attributs et tenant le même sceptre (inspiré par des pierres gravées antiques).

Les trois Parques venant chercher Cérès la noire dans l'antre du mont Elœus où elle s'est réfugiée après l'enlèvement de Proserpine, et lui persuadant de revenir sur la terre lui rendre la fécondité (Pausanias, liv. VIII, ch. XLII).

Vénus marine, sur un hippocampe, sur la queue duquel est assis un Amour (imité de pierres gravées grecques).

Triptolème, monté sur le char ailé de Cérès pour aller parcourir et ensemencer la terre. La déesse lui verse à boire. Derrière lui, l'année — Eniantos — sous la figure d'un vieillard tenant un sceptre et une corne d'abondance (imité des vases grecs).

Vulcain, assis, de face, entre deux cyclopes appuyés sur leurs marteaux, rêve à la décoration du bouclier d'Achille placé sous sa main droite. Ces frises et ces bas-reliefs, — au château de Dampierre, chez M. le duc de Luynes.

1844. — Quatre bas-reliefs : *Orphée* recevant la lyre des mains d'Apollon son père, et l'inspiration de sa mère Calliope ; — *Orphée* décrivant aux hommes les magnificences du ciel et les conviant à l'immortalité ; — *Orphée* aux enfers attendrissant Pluton pour que le dieu lui rende Eurydice ; — *Mercure* remettant Eurydice entre les mains d'Orphée, — à M. Gabriel de Vendeuvre, à Paris.

1846-1852. — *La statue de Napoléon Ier* en costume impérial. — Dix bas-reliefs représentant : La création de l'ordre de la Légion d'honneur. — Les grands travaux publics. — Protection accordée au commerce et à l'industrie. — Établissement de la cour des comptes. — Organisation de l'Université. — Le Concordat. — Le Code civil. — Création du conseil d'État. — Centralisation administrative, — au tombeau de l'Empereur, dôme des Invalides.

1849-1851. — Quatre grandes figures : *l'Architecture, la Sculpture, la Peinture et la Gravure.* — Quatre Termes disposés en cariatides. — Huit grands Génies. — Huit petits. — Quatre Renommées. — Quatre bas-reliefs représentant : Pierre

Lescot, Jean Goujon, Nicolas Poussin et Pesne, entourés de huit Muses, — au plafond du salon carré du Louvre.

1847. — *Buste de madame la comtesse d'Agout* (Daniel Stern).

1847-1850. — *Médaillons de MM. Visconti et Félix Duban, de madame Jay, de madame Laure de Léoménil, de M. Victor Baltard, de M. et madame Lequeux et de leur fils,* à Paris.

1855. — *Grande statuette de la Ville de Paris,* deux Sirènes et deux petits Génies. Berceau du prince impérial.

1855. — Réduction du groupe de *la Vierge et de l'Enfant Jésus.* — Réduction de la statue de *la Philosophie.* — Quatre statuettes esquisses, Muses de la musique ou Poésies, — chez Daguet, mouleur, rue Guénégaud.

Nota. — Ces statuettes n'ont été mises en vente que depuis la mort de Simart.

1846-1855. — Restitution de la *Minerve* du Parthénon, statue en ivoire et en or. — Création de *Pandore* entourée des dieux (sur le piédestal), — au château de Dampierre (Oise), appartenant à M. le duc de Luynes.

1855. — *Le Réveil des Arts et de l'Industrie* à l'avénement de Napoléon III, — fronton du pavillon Denon, au Louvre.

1856. — Les deux groupes extérieurs des cariatides du pavillon de l'Horloge, au nouveau Louvre (en face des Tuileries).

1857. — *L'Art demandant ses inspirations à la Poésie,* groupe en marbre, — salle du Trône, au palais du Luxembourg.

PORTRAITS DE SIMART.

Buste en marbre (après la mort), par M. Duret, — à l'Institut.

Un moulage du modèle, — chez M. Victor Baltard, architecte de la ville de Paris.

Un autre, — au musée Simart, à Troyes.

Un portrait à l'huile, par Jourdy. Il représente Simart à l'âge de vingt-cinq ans. — Chez M. Jay, architecte, professeur à l'École des beaux-arts, Paris.

Une copie très-exacte de ce même portrait, — à M. Simart, frère du statuaire, Troyes.

Un médaillon exécuté en 1833, par M. Caunois, gravé par M. Bracquemond pour accompagner cette étude.

Une gravure faite pour le livre de M. Eyriès, par M. Soumy, d'après le buste de M. Duret.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

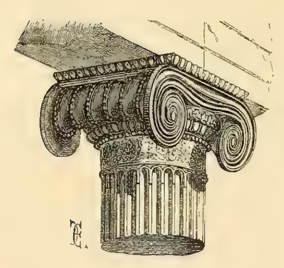
ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

XVIII

DANS L'ORDRE IONIQUE, LES PROPORTIONS SONT ÉLANCÉES, LES FORMES SONT EXPRESSIVES, LES IMAGES DE LA FLEXIBILITÉ ET DE LA GRACE REMPLACENT LES ACCENTS DE LA RÉSISTANCE ET DE LA FORCE



Il y avait dans l'antique Olympe des divinités aimables et gracieuses que le génie de la Grèce avait inventées pour faire pardonner la faiblesse humaine et la purifier, en lui prêtant les formes d'une beauté divine. A côté des dieux sévères qu'adoraient les fortes âmes, souriaient les dieux indulgents qui avaient leur culte dans les âmes plus douces, dans celles que la nature domine, que la vie entraîne. La grâce, l'amour, le plaisir, l'ivresse même reconnaissaient leurs déités protectrices,

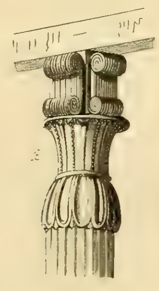
1. Les droits de reproduction et de traduction sont expressément réservés.

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars, 1er juin et 1er août 1862.

et les imploraient en leur consacrant des autels et des statues, en leur bâtissant des temples. Cependant, l'austérité mâle de l'architecture dorique aurait mal exprimé les sentiments qu'inspiraient ces dieux; les Grecs imaginèrent un ordre moins grave, plus élégant, plus léger dans sa construction, plus délicat dans ses ornements : l'*ordre ionique.*

Nous l'avons dit, c'est dans l'architecture orientale des premiers âges que se trouvent les rudiments des ordres grecs, et particulièrement le trait distinctif de l'ordre ionique. La mission des Hellènes n'était pas d'inventer, mais de perfectionner, de polir les inventions étrangères, d'en découvrir les principes, d'en écrire les lois, et de les marquer pour toujours à l'empreinte d'une grandeur mesurée et d'une sobriété exquise.

Fergusson fait observer (*Illustrated Hand-book of architecture*) que le proto-ionique, c'est-à-dire l'embryon de l'ordre ionique, se voit dans

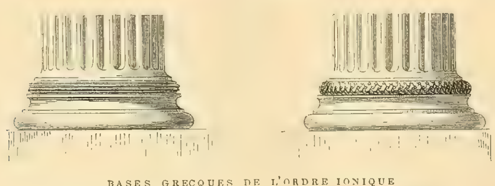


PROTO-IONIQUE

les très-anciennes et sveltes colonnes du palais de Persépolis, qui ont treize diamètres de hauteur, et qui, d'après leur espacement, furent évidemment destinées à porter une architrave de bois, *timber architrave.* Ces colonnes, en effet, nous offrent, dans leur partie supérieure, une idée générale du chapiteau ionique, si l'on ne met de volutes que d'un seul côté. On y trouve d'ailleurs une disposition commune à tous les styles asiatiques, celle qui consiste à soutenir l'architrave par des projections latérales, qui, tantôt tournées vers le haut, servent ainsi de consoles, tantôt, pendantes et roulées, font penser à la volute. Mais, quelles que soient l'ancienneté de l'ordre ionique et son origine, il est certain que les Grecs de l'Asie-Mineure et de l'Attique furent les régulateurs de l'ordre auquel l'Ionie a donné son nom.

L'ordre dorique pur exprime la force; il l'exprime par des colonnes courtes et sans base qui semblent implantées dans le sol; il l'exprime par une échine évasée dont la courbe commence en ligne droite; il l'exprime encore par l'épaisseur de l'abaque, par la hauteur de l'architrave, par les solives, dont la présence est énergiquement rappelée au moyen du triglyphe; enfin, par ce que Vitruve nomme si bien « l'âpreté des entre-colonnements. » Eh bien, c'est en modifiant l'un après l'autre ces indices de force que les Grecs d'Ionie vont exprimer, par opposition, des sentiments de délicatesse et d'élégance.

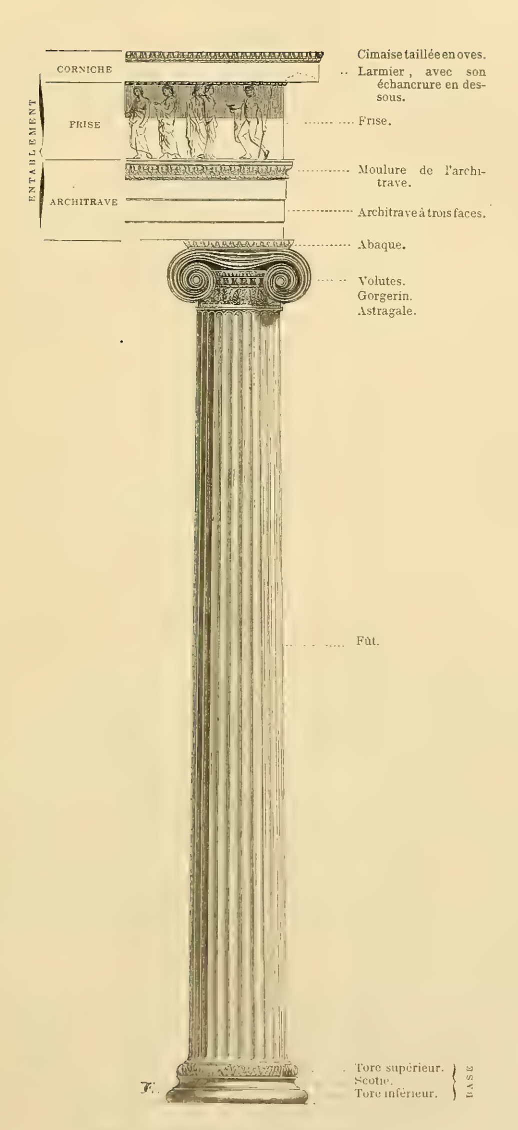
Dans l'ordre ionique, dont le dessin est sous les yeux du lecteur, la colonne a une base, mais une base ronde, qui, ne reposant pas sur une plinthe, porte immédiatement sur les degrés. L'idée de solidité devant faire place à une idée d'élégance, l'image d'une implantation dans le sol n'est plus nécessaire, et le cède au besoin de varier l'expression de la colonne. La base est du reste une invention asiatique. A mesure qu'on avance vers l'Orient, on la voit grandir et se développer à tel point que, dans l'Inde, où elle est chargée de moulures innombrables, elle dépasse quelquefois en hauteur le fût même de la colonne.



BASES GRECQUES DE L'ORDRE IONIQUE

Temple de la Victoire Aptère. Temple d'Érechthée.

La base ionique, celle des plus beaux monuments d'Athènes, est la base qu'on nomme *attique;* elle se compose de deux tores séparés par une scotie. Au temple d'Érechthée, dans le portique du nord, le tore supérieur est orné d'une tresse qui rappelle les entrelacs des bas-reliefs persans; mais dans le portique oriental du même temple, comme dans celui de la Victoire Aptère, le tore supérieur est divisé en filets qui sont formés par une sorte de cannelure horizontale. En Asie-Mineure, au temple d'Aizani, décrit par M. Charles Texier, la base ionique porte deux scoties séparées par un double filet, et un gros tore dont la courbure n'est pas en arc de cercle, mais rentrée beaucoup plus en bas qu'en haut, cette délicatesse étant motivée, sans doute, sur ce que la perspective déforme les courbes engendrées par un arc de cercle.



COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE IONIQUE

Quoi qu'il en soit, dans toutes les variantes de la base ionique, le poids de la colonne semble porter sur des matières compressibles qui ont débordé, mais dont le débordement a été retenu par une corde serrée qui a laissé la marque de son étreinte. Cela est si vrai, que la moulure creuse qui sépare les deux moulures saillantes, s'appelait en grec τροχίλιον (poulie), et s'appelle encore indifféremment *trochile* ou *scotie*. Ainsi peut se vérifier ce que nous avons développé dans une proposition précédente, savoir que les formes employées en architecture ne sont pas toujours engendrées par les besoins de la construction et que la poésie de l'art les a modifiées pour leur prêter une muette éloquence. « Par une fiction pure, avons-nous dit, l'architecte supposera dans son édifice des matières hétérogènes associées pour constituer un tout... Il ira jusqu'à figurer, dans ses métaphores de pierre ou de marbre, des substances molles mêlées à des substances rigides, et des matières élastiques pressées par des matières pesantes. » On le voit, en effet, l'image de l'élasticité est venue remplacer, dans les bases ioniennes, ce que présentait d'énergique et d'inflexible le fût dorique sortant du sol comme un arbre qui aurait ses racines dans les fondations de l'édifice.

Mais si l'expression de la colonne est déjà sensiblement modifiée par le dessin de la base, les proportions du fût vont lui imprimer un caractère de sveltesse et d'élégance convenable à la demeure d'une divinité gracieuse, et en rapport avec la pensée qui préside à la construction du monument. Tandis que dans l'ordre dorique véritable et pur, le dorique grec, les colonnes les plus sveltes, qui sont celles du Parthénon d'Athènes, ont moins de six diamètres en hauteur, celles de l'ordre ionique sont hautes de neuf diamètres, mesure moyenne qui admet quelques variétés en plus ou en moins. Ainsi, dans les colonnes du fameux temple d'Éphèse, selon le témoignage de Vitruve, le diamètre n'était que la huitième partie de la hauteur, tandis que celles de l'Érechthéion d'Athènes, portique du Nord, qui sont encore debout, ont en hauteur neuf diamètres, un dixième [1]. Un tel changement dans les proportions nous éloigne déjà beaucoup de la sévérité dorique; mais à ce

1. On donne le nom général d'Érechtéion ou d'Érechthéum aux trois temples de Minerve Poliade, d'Érechthée et de Pandrose, lesquels n'en forment qu'un seul et s'élèvent sur l'Acropole d'Athènes, tout près du Parthénon et au nord de ce monument. Le temple de Minerve Poliade a son portique tourné vers l'orient; celui d'Érechthee regarde le nord, et le Pandroséion ou Pandrosium, qui est porté sur des cariatides, regarde le sud, c'est-à-dire le Parthénon.

premier effet s'ajoute encore l'impression que produit un entre-colonnement plus large.

C'est une loi du bon sens que, plus les colonnes sont élancées, plus il convient de les rapprocher pour compenser leur faiblesse par leur nombre. Plus elles sont massives, au contraire, plus on peut les espacer. Ce principe n'a pourtant rien d'absolu, et tant que la solidité n'est pas compromise, il se prête aux diverses nuances d'impression que l'architecte veut produire. En serrant les colonnes, déjà courtes, de l'ordre dorique, les Grecs avaient accentué avec énergie la solidité et la force; ils avaient pour ainsi dire frappé sur le spectateur à coups redoublés. Dans l'ordre ionique, ils suivirent la marche inverse, et, non contents d'allonger les colonnes, ils en augmentèrent aussi l'espacement; mais ce fut seulement par degrés qu'ils en vinrent à réunir ces deux moyens d'expression. Le temple de la Victoire Aptère, récemment relevé de ses ruines et qui est un des plus anciens temples de l'ordre ionique, ne présente encore que des colonnes médiocrement élancées, puisqu'elles ont un peu moins de huit diamètres, et l'entre-colonnement est de deux diamètres. A l'Érechthéion, les colonnes sont plus sveltes, puisqu'elles ont plus de neuf diamètres au portique de l'Orient, et plus de huit au portique du Nord, et pourtant l'entre-colonnement y est plus large qu'au temple de la Victoire Aptère, car il est de deux diamètres un huitième, dans le premier portique, et presque de trois diamètres dans le second. Ainsi, tout en ayant soin de tenir plus massives les colonnes qu'ils voulaient espacer davantage, les Grecs n'en ont pas moins distingué leur ordre ionique et par une colonne plus élancée et par un entre-colonnement plus large. Cette double différence, elle est frappante sur l'Acropole d'Athènes, où le dorique du Parthénon et l'ionique de l'Érechthéum s'élèvent en regard l'un de l'autre, à une distance de soixante pas.

Mais c'est dans le chapiteau de la colonne qu'est placé le trait caractéristique de l'ordre, la volute. Selon Vitruve, la volute serait l'imitation de deux boucles de cheveux encadrant la coiffure d'une femme dont la tête serait représentée par le chapiteau. Nous avons vu que cette forme, la volute, était originaire de l'Asie, et qu'on en trouvait le principe dans les chapiteaux de Persépolis. Mais les Grecs, supérieurs à tous les peuples par le raffinement de la raison et par l'extrême pureté du goût, les Grecs se sont approprié la volute en lui donnant une expression pleine de douceur et d'élégance. L'ordre ionique, encore une fois, est destiné à la demeure d'une divinité gracieuse comme Minerve Poliade, ou d'une jeune fille comme Pandrose, ou de cette Victoire sans ailes qui, ne pouvant plus s'envoler, ne quittera jamais la ville sacrée des Athéniens. Un tel

ordre d'architecture ne doit donc éveiller en nous que des sentiments de délicatesse et d'amour. C'est pour cela qu'il s'annonce à nos regards par la plus belle courbe qui soit dans la nature. Il se peut qu'originairement l'idée de la volute soit venue de l'écorce roulée du bouleau, ou bien des cornes de bélier qu'on avait coutume de suspendre aux autels et aux cippes funéraires; il se peut aussi que la volute rappelle tout simplement les copeaux que le charpentier avait enlevés en voulant équarrir un poteau de bois, selon l'indication pratique et ingénieuse que semble donner M. Viollet-Le-Duc. Mais sous la main de l'artiste grec, l'enroulement asiatique s'est transformé ; il a imité la charmante spirale de ces coquillages de mer au milieu desquels était née la Vénus Anadyomène.

Maintenant, sur les colonnes ioniques, légers supports d'un temple intime, comment faire peser le sévère entablement du Parthénon ou la rude architrave de Pœstum? Non-seulement l'architecte allégera sa poutre de marbre et en affaiblira encore l'image en la divisant; mais entre le fût de la colonne et le poids qu'elle doit porter, il interposera un *coussinet* qui sera roulé en spirale sur le devant, tandis que sur les côtés il sera serré par des ligatures et formera comme un doux oreiller sur lequel viendront se poser ensuite un abaque mince et une architrave aussi légère que la colonne.

Le temple est-il élevé à une Victoire, qui est toujours fière, le chapiteau sera décoré sobrement par le seul effet des oves qui seront taillés dans



OVES ET PERLES

l'échine, et du jeu de la lumière sur les reliefs et les creux de la spirale. Que si le monument est consacré à une Vierge aimable ou bien à ce fils adoptif et mystérieux de Minerve, Érechthée, qui fut bercé dans la corbeille de Pandrose, l'ordre ionique pourra se couvrir des plus riches ornements. Les coussinets seront brodés de perles; les deux volutes avec leurs triples filets seront réunies par une courbe. Au-dessous de l'échine se dessinera un large collier terminé par deux rangs de *perles*, ou si l'on veut par deux chapelets composés d'amandes et d'olives, et rappelant les offrandes apportées sur l'autel de la déesse. Sur ce collier, si bien nommé le

gorgerin, règne une frise sculptée où alternent le lis marin et la palmette; puis viennent les oves de l'échine incrustés dans leur fine coquille, et séparés tantôt par des fers de lance, tantôt par des langues de serpents, et ce rang d'oves est surmonté d'une tresse qui orne le tore du chapi-



PALMETTES.

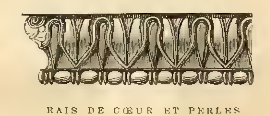


TRESSE.

teau comme celui de la base. Ensuite, au-dessous du gorgerin, commencent les cannelures de la colonne, qui, plus nombreuses et plus profondes que celles de l'ordre dorique, ne présentent pas des arêtes aiguës, mais sont adoucies aux angles par un filet plat, par un *listel*. Enfin, l'abaque ou tailloir, « qui semble, dit M. Beulé, prévenir le froissement de l'architrave et en amortir le poids, l'abaque est également enrichi d'oves. Et comme si tant de sculptures n'eussent pas suffi, des guirlandes de bronze doré couraient sur les volutes : leurs attaches sont fixées dans le marbre. L'œil (ou centre) de la volute avait été également doré... Dans les intervalles des entrelacs du tore, on remarque de petits trous où étaient enchâssés vraisemblablement des émaux ou des matières brillantes qui formaient à la colonne comme une couronne de pierreries. Il ne faut pas croire cependant que ce luxe de décoration fît paraître le chapiteau trop chargé. Tous ces détails sont si légers et d'un goût si exquis, leur importance est d'une mesure si heureuse, ils sont sculptés dans le marbre avec tant de délicatesse, qu'on dirait une broderie. »

Si nous continuons d'analyser l'ordre ionique en le comparant au dorique pur, nous voyons les membres supportés se modifier dans le même sens que le support. Au temple de Neptune à Pœstum, la hauteur de l'entablement est à la hauteur de la colonne comme trois est à sept. Au temple d'Égine, le rapport est de cinq à treize; au Parthénon, il est de cinq à quatorze; au cap Sunium, l'entablement est juste égal au tiers de la colonne. Dans l'ordre ionique d'Athènes, aux temples de la Victoire Aptère et de Minerve Poliade, la proportion a subi un notable changement : le rapport de l'entablement à la colonne est réduit à deux neuvièmes. En d'autres termes, au lieu d'avoir en hauteur le tiers ou plus que le tiers de la colonne, l'entablement n'en a pas même le quart. Il y a plus : l'architrave, pour paraître moins lourde, est divisée en trois

bandes appelées *faces*, dont la plus haute est ornée d'un rang de perles et se termine par un talon sculpté en *rais de cœur*, c'est-à-dire en fleu-



RAIS DE CŒUR ET PERLES

rons et feuilles d'eau, et surmonté d'un listel. Au-dessus règne la frise qui, destinée le plus souvent à recevoir des figures sculptées d'hommes et d'animaux, était nommée pour cette raison *zophorus* par les Latins (en grec ζωοφόρος, qui porte des figures vivantes). Mais au lieu d'être divisée comme la frise dorique en triglyphes et en métopes, la frise ionique, lorsqu'elle demeure lisse, représente un cours de planches qui cacheraient le bout des poutrelles posées en travers sur l'architrave, de sorte que là où les Doriens accentuaient la construction et par conséquent la solidité, les Ioniens la dissimulent, voulant inspirer au spectateur d'autres pensées. Enfin la corniche, composée d'un larmier avec son échancrure et d'une cimaise, répète dans sa moulure inférieure les rais de cœur de l'architrave, et dans sa moulure supérieure les oves du chapiteau soutenus par un nouveau chapelet de perles[1].

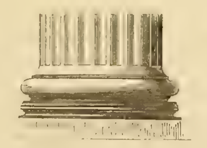
Ainsi l'ordre ionique, poussé à sa perfection par les Athéniens, est en perpétuel contraste avec le dorique, depuis le sol jusqu'au faîte. Il a une base, mais une base ronde qui figure la compression de matières élastiques. La colonne est svelte, et ses cannelures évidées en demi-cercle y creusent des ombres qui la font paraître plus svelte encore; les arêtes, au lieu d'être aiguës et rudes comme celles de Pœstum, sont adoucies par une côte. Les entre-colonnements, plus ouverts, ont perdu l'âpreté du vieux dorique. L'échine du chapiteau est taillée en oves, dégagée par un gorgerin, et recouverte d'un coussinet roulé qui semble fait pour préparer au tailloir un lit plus doux. L'architrave est rendue plus légère par ses divisions, et la pesanteur en est encore dissimulée par des ornements délicats. Tout l'entablement est réduit dans son épaisseur, et l'ordre entier est une heureuse combinaison de formes qui expriment la délicatesse et l'intimité, la légèreté et la grâce.

Tel est le véritable ordre ionique. Ainsi l'ont compris les Grecs

1. Le lecteur se souviendra sans doute que tous les mots techniques employés ici ont été expliqués dans les propositions précédentes.

d'Athènes, supérieurs aux Grecs de l'Asie-Mineure ; ainsi l'ont pratiqué, avec des variantes voulues par les convenances, Mnésiclès dans l'intérieur des Propylées, et les architectes inconnus du temple de la Victoire Aptère, du temple ionique sur l'Ilyssus, et de l'Érechthéion. Mais que d'altérations lui ont fait subir les Asiatiques d'abord, et ensuite les Romains et les modernes ! Quelle distance de Mnésiclès à Vitruve, et du temple d'Érechthée aux préceptes de Vignole ! Par quelle fatalité nos architectes ont-ils hérité l'ordre ionique tel que l'avait dénaturé la décadence, au lieu de l'étudier dans les exemplaires originaux, dans ceux où se trouve l'empreinte de ce génie grec dont on croit depuis si longtemps posséder et enseigner la tradition !

Premièrement, les Grecs d'Asie avaient donné à l'ordre ionique des proportions colossales : dans le fameux temple d'Éphèse, dont les colonnes avaient dix-neuf mètres d'élévation ; dans le temple de Cybèle à Sardes, qui était plus grand que le Parthénon, et dans l'Heræum de Samos (c'est-à-dire dans le temple de Junon, *Hera*), bâti sous le tyran Polycrate, au VIe siècle avant notre ère. Les Athéniens ne commirent pas une semblable faute. Ils se gardèrent d'appliquer l'ordre ionique à ces vastes édifices qui doivent porter le caractère d'une force imposante, d'une solidité monumentale et éternelle. C'eût été transposer dans un ordre délicat les qualités d'un ordre robuste et sévère ; c'eût été agir comme le sculpteur qui aurait donné de la sveltesse à une statue d'Hercule. Ce furent aussi les Grecs de l'Ionie qui les premiers imaginèrent d'altérer la base ionique en y ajoutant une plinthe carrée, addition barbare que les Romains ne manquèrent pas d'imiter, et qui est aujourd'hui si malheureusement consacrée par l'exemple de Vignole, renouvelé de Vitruve, et par la routine.



BASE IONIQUE SELON VITRUVE

Sur cette plinthe, dont les angles offensent les regards et blessent les pieds de la foule, les architectes du temple d'Apollon Didyméen, à Milet, Péonius et Daphnis élevèrent la base que Vitruve a prise pour modèle, et dont il donne la règle au chapitre III du troisième livre. Cette base repose sur un socle carré, et elle se compose de deux scoties séparées par deux

astragales avec leurs filets; la scotie supérieure est surmontée d'un gros tore, comme on le voit dans la gravure ci-jointe, de façon que, par un renversement du principe « le fort doit porter le faible, » c'est ici le faible qui porte le fort. La base ionique de Vitruve est celle que les architectes de la Renaissance ont adoptée, celle qu'on enseigne dans les écoles. Palladio préfère, il est vrai, la base attique : *perche le base attiche a me più piacciono,* dit-il (parce que les bases attiques me plaisent davantage), mais il y met une plinthe, *orlo,* et Philibert Delorme, qui a fait au palais des Tuileries ces colonnes ioniques dont on vante la beauté, leur a donné la base de Vitruve, *que personne n'a jamais pu louer,* dit le judicieux Perrault.

Le chapiteau ionique a subi également quelques notables déformations chez les Romains. L'artiste athénien avait dégagé son chapiteau en y ménageant un gorgerin qui donnait plus d'importance à la tête de la colonne. Ce gorgerin formait une frise circulaire qui se prêtait à la décoration et pouvait ajouter à la richesse du monument. Si cette frise restait lisse, elle faisait ressortir les ornements de l'échine, les perles de l'astragale supérieure et les spirales refouillées de la volute. C'est ainsi qu'est disposé le chapiteau dans l'architecture de Pompéi. « On y remarque, dit M. Uchard (*Revue générale d'architecture*) que les cannelures s'arrêtent à une certaine distance des volutes et laissent briller, par opposition à la partie lisse du tambour, l'ornementation du chapiteau. »

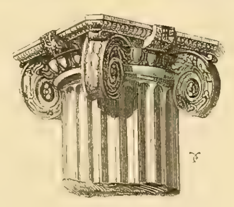
Mais les artistes romains ne valaient pas ceux de la Grande-Grèce. Au temple de la Fortune virile, à Rome, les cannelures, en montant jusqu'au haut du fût, étranglent le chapiteau. La courbe élégante qui réunissait les volutes dans l'Érechthéion s'est changée en une sèche et dure ligne droite. Déjà, du reste, quelques-unes de ces altérations avaient été commises dans le temple d'Apollon Didyméen. Sans doute ce sont là de simples nuances; mais de ces nuances dépend la pureté de l'art, ce que nous appelons l'atticisme; et si ce mot est devenu synonyme d'une exquise délicatesse en toute chose, c'est que les monuments de l'Attique sont en effet, comme sa littérature, l'ouvrage d'un goût parfait qui ne se rencontre plus ailleurs.

Ici se présente une difficulté. Le chapiteau ionique n'a de volutes que sur les deux faces antérieure et postérieure; il a des coussinets sur les côtés, de manière que les colonnes vues de profil manquent de couronnement, le chapiteau n'étant pas plus large latéralement que le fût. Il en résulte que la colonne placée à l'angle du portique doit avoir aussi

des volutes sur le côté qui regarde le dehors, et faire face au spectateur dans les deux sens. Cette double face est d'ailleurs indispensable pour raccorder la colonne d'angle avec les colonnes latérales, si le portique se continue en retour d'équerre. Les Athéniens ont résolu ainsi la difficulté; mais ils n'ont admis l'exception que pour un cas exceptionnel, pour le chapiteau des encoignures. Plus tard on supprima les coussinets, et l'on mit des volutes sur les quatre faces, comme nous l'avons observé dans tous les chapiteaux ioniques de Pompéi. Michel-Ange fut le premier, parmi les modernes, à reprendre cette tradition ou à la réinventer, et après lui un architecte de Vicence, Scamozzi, y attacha son nom. Il faut dire cependant que l'idée d'un chapiteau ionique présentant des volutes sur toutes ses faces appartient à Ictinus lui-même. Ce grand artiste, après avoir construit le chef-d'œuvre de l'architecture dorique, le Parthénon, essaya des combinaisons nouvelles dans le temple d'Apollon Épicurius à Bassæ,



CHAPITEAU IONIQUE DU TEMPLE DE PHIGALIE

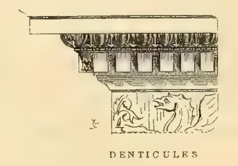


CHAPITEAU IONIQUE MODERNE SELON SCAMOZZI

près de Phigalie. On y voit, à l'intérieur, des colonnes ioniques engagées dans des têtes de murs et présentant des volutes sur les trois faces libres. Ce fut là certainement la moins heureuse des inventions qui furent inspirées à Ictinus par le désir d'innover; je dis la moins heureuse pour deux raisons : d'abord, parce qu'un tel changement fait perdre au chapiteau sa signification symbolique et son caractère; ensuite, parce que, dans ce même temple de Phigalie, Ictinus fit un premier essai de la colonne corinthienne.

Ignorant sans doute les plus belles œuvres de l'art grec, Vitruve ajoute à l'entablement ionique un membre d'architecture, les *denticules*, qui ne se trouve point dans les monuments du siècle de Périclès, ni aux temples d'Érechthée et de Minerve Poliade, ni à celui de la Victoire Aptère, ni au temple ionique sur l'Ilyssus, qui a disparu, mais dont les dessins nous ont été conservés par les auteurs des *Antiquités d'Athènes*, Revett et Stuart. Les denticules sont une suite de petits blocs taillés en

carré long et en manière de dents, mais séparés entre eux par des vides. Placées entre la frise et le larmier, les denticules représente-



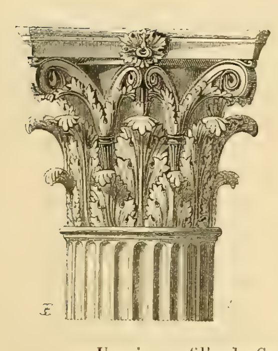
DENTICULES

raient, selon Vitruve, les extrémités saillantes des chevrons dans les toitures primitives en charpente. Cette explication, sujette à controverse, n'est qu'en partie justifiée par quelques tombeaux de l'Asie-Mineure où l'imitation de la bâtisse en bois est flagrante, et dans lesquels on voit la corniche soutenue par de gros blocs carrés en saillie, figurant, il est vrai, non pas des chevrons, mais des bouts de solives. Aussi est-ce dans les temples ioniques de l'Asie-Mineure, notamment dans celui de Minerve Poliade à Priène, bâti par Pythæus au temps d'Alexandre, que se remarquent les denticules, mais taillées finement et en petites proportions. L'architecture de l'Attique n'offre pas d'exemple de denticules, à l'exception de celles dont les très-petits cubes couronnent l'architrave du Pandrosium portée par des cariatides. Encore est-il évident que les denticules ne peuvent ici rappeler des chevrons, puisqu'il n'y a point de toit sur ce petit temple. Ce sont tout simplement des formes employées comme une agréable dissonnance, car des moulures carrées, tranchant sur les moulures rondes qui ornent cette architrave sans pareille, y forment un contraste piquant. Mais à part cette application tout à fait exceptionnelle à l'entablement du Pandrosium, dans lequel — exemple unique — on a supprimé la frise, les Athéniens n'ont jamais attribué à l'ordre ionique ces formes rectangulaires et *constructives* qui contrarient le sentiment voulu d'une délicatesse élégante.

Oui, les ordres grecs, l'ionique aussi bien que le dorique, nous ont été transmis par les Romains et par Vitruve, non pas dans leur perfection, mais, au contraire, tels que la décadence les avait altérés et corrompus. Il est temps enfin que l'architecture grecque nous soit enseignée de première main par les maîtres de la grande époque, et non par leurs disciples dégénérés. Il est temps qu'on préfère aux leçons écrites de Vitruve et aux préceptes dessinés de Vignole, les modèles à jamais admirables qu'éleva le libre génie de la Grèce antique, et que la Grèce moderne a reconquis, il y a trente ans, avec sa liberté.

XIX

DANS L'ORDRE CORINTHIEN, LES PROPORTIONS SONT TRÈS-ÉLANCÉES; LES FORMES SONT IMITATIVES; LES CARACTÈRES DE LA MAGNIFICENCE ET DE LA RICHESSE SONT SUBSTITUÉS A LA SÉVÉRITÉ DE L'ORDRE DORIQUE ET A LA DÉLICATESSE DE L'IONIQUE.



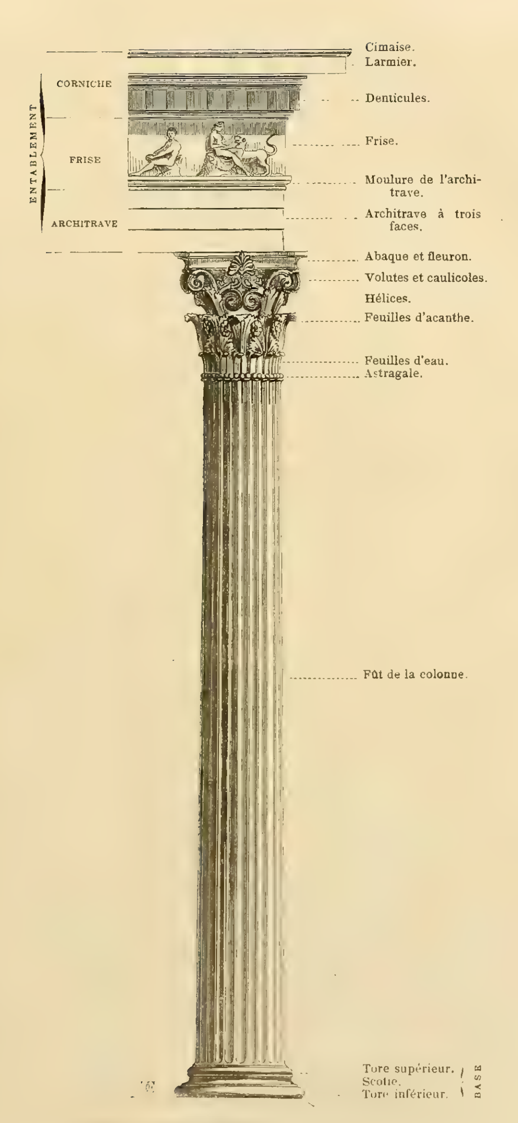
C'est vers la 85[e] olympiade, 440 ans avant Jésus-Christ, que naquit la première pensée de l'ordre corinthien. Selon Vitruve, cet ordre aurait été inventé par Callimaque, sculpteur de Corinthe, que les Athéniens appelaient *catatechnos* (κατάτεχνος), à cause de son extrême habileté à tailler le marbre. L'auteur romain raconte à ce sujet une de ces fables ingénieuses qui étaient familières au génie de la Grèce, et qui sont devenues banales précisément pour avoir paru jolies :

« Une jeune fille de Corinthe étant morte au moment de se marier, sa « nourrice posa sur son tombeau, dans une corbeille, quelques petits « vases que cette fille avait aimés pendant sa vie, et, pour les mettre à « l'abri, elle recouvrit la corbeille d'une tuile. La racine d'une acanthe « s'étant trouvée par hasard en cet endroit, lorsqu'au printemps les « feuilles et les tiges commencèrent à pousser, elles entourèrent la cor- « beille, et, rencontrant les angles de la tuile, elles furent contraintes de « se recourber à leur extrémité en forme de volutes. Callimaque, passant « près de là, vit cette corbeille, remarqua la grâce et la nouveauté de « ces formes, et y puisa le modèle des chapiteaux qu'il fit exécuter à « Corinthe. Il fixa ensuite les règles et les proportions de l'ordre corin- « thien. » Cette petite histoire, qu'on a tant de fois répétée, a le double mérite — on l'a fait observer avant nous — d'attacher un souvenir poétique au chapiteau inventé par Callimaque et de rendre un compte assez net des diverses parties de l'ornement qui caractérise l'ordre corinthien. La corbeille, dont la surface apparaît au travers des feuillages qui l'entourent, repose sur l'astragale qui termine le fût de la colonne, et elle est surmontée d'un abaque ou tailloir qui représente la tuile placée par

la sollicitude de la nourrice. Au pied de la corbeille prennent naissance des feuilles d'inégale hauteur qui se courbent en manière de panaches, et dont les plus hautes, s'échappant de leur tige, vont s'enrouler comme des volutes sous les angles saillants de la tuile, ou, se tournant en sens contraire, viennent se rencontrer deux à deux sur chacune des faces du chapiteau, tandis qu'une tige plus hardie va s'épanouir en fleuron au milieu de l'abaque et y forme ce qu'on nomme *la rose*.

Ici encore les Grecs n'ont fait que perfectionner un motif déjà inventé par les Égyptiens, qui avaient imité sur le calice de leurs colonnes la végétation du lotus ou du palmier. Que l'honneur de ce perfectionnement appartienne à Callimaque, cela peut s'induire aussi d'un passage de Pausanias, rapportant ce qu'il a vu dans le temple de Minerve Poliade. « Callimaque, dit-il, fit à la déesse une lampe d'or qui brûlait nuit et jour et dont la fumée s'échappait à travers un palmier de bronze (φοῖνιξ χαλκοῦς) qui montait jusqu'au plafond. » Quoi qu'il en soit, de tous les chapiteaux corinthiens connus, le plus ancien est celui qui fut placé par Ictinus dans le temple d'Apollon Épicurius, à Phigalie, environ 430 ans avant notre ère. Une seule colonne corinthienne placée derrière la statue d'Apollon se raccordait avec les colonnes ioniques de l'intérieur. Mais un chapiteau isolé ne constitue pas un ordre. C'est dans le petit monument choragique de Lysicrate, vulgairement et improprement appelé la Lanterne de Démosthène, que l'ordre corinthien paraît avoir été appliqué pour la première fois à l'ensemble d'un édifice[1]. Celui dont nous parlons fut élevé en l'honneur du chorége Lysicrate, dont la troupe avait remporté le prix dans une fête publique, sous l'archontat d'Évœnetus, la deuxième année de la 111e olympiade, c'est-à-dire 335 ans avant notre ère. On voit encore, et nous avons vu à Athènes, au pied de l'Acropole, les charmantes ruines de ce monument qui est un chef-d'œuvre de grâce, une petite merveille. Il est circulaire et construit tout en marbre pentélique. L'entablement est soutenu par six colonnes corinthiennes qui semblent être des demi-colonnes, parce que les entre-colonnements sont remplis par des panneaux de marbre, ornés de trépieds en bas-relief. Ces colonnes reposent sur deux marches circulaires qui servent de base à la colonnade et qui portent elles-mêmes sur un piédestal carré. L'édifice est surmonté d'une coupole dont la couverture imite des feuilles de laurier placées en recouvrement les unes sur les autres. La coupole est cou-

1. Ce petit monument, aujourd'hui fort dégradé, a été moulé avec soin, et, après en avoir restitué toutes les parties, on l'a élevé dans le parc de Saint-Cloud. Les Parisiens, par une nouvelle corruption, lui ont donné le nom de Lanterne de Diogène.

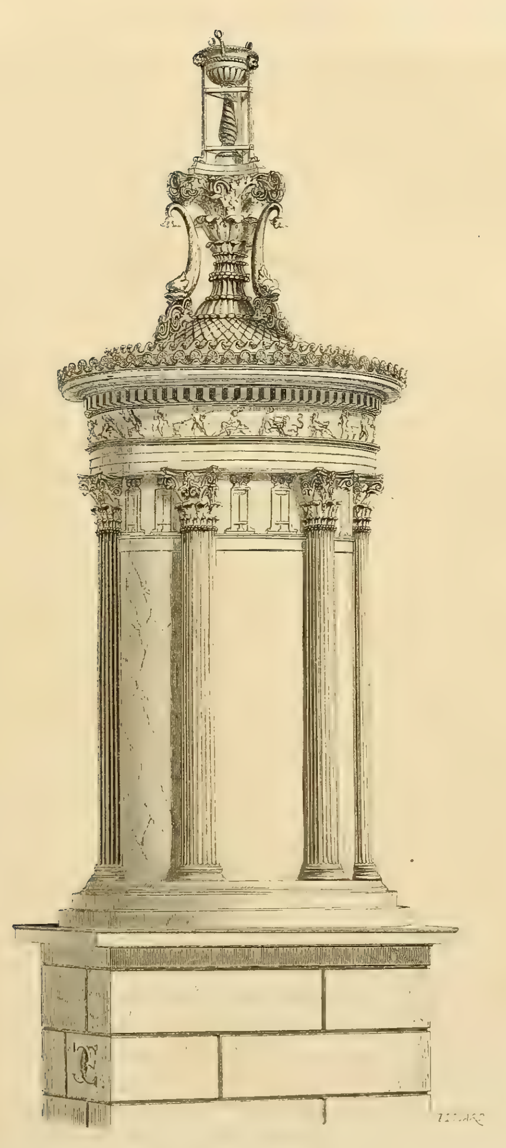


COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE CORINTHIEN

(Monument de Lysicrate.)

ronnée d'un magnifique fleuron à trois branches sur lequel était posé le trépied décerné en prix au vainqueur. Trois hélices ou consoles, portant peut-être des dauphins, se dressaient avec une extrême élégance pour appuyer les volutes du fleuron. Plus élancées que celles de l'ordre ionique, les colonnes ont dix diamètres de hauteur et même un peu plus. Elles ont une base, mais une base ronde sans plinthe : c'est la base attique, composée, comme nous l'avons dit, de deux tores et d'une scotie. Le fût est cannelé. Les cannelures séparées par un filet se terminent pour plus de richesse en feuilles d'eau légèrement recourbées. L'astragale, au lieu d'être en saillie, présente un anneau creux dont la cavité était remplie sans doute par un chapelet de bronze. Le chapiteau se compose de deux rangs de feuilles. Les premières, celles d'en bas, sont lisses comme des feuilles d'eau; les secondes ressemblent à des feuilles d'acanthe alternant avec des fleurs à la corolle étoilée. Le cratère du chapiteau ne se laisse voir qu'au-dessus du second rang de feuilles, et sur ce cratère cylindrique se détachent les volutes et les doubles enroulements de la tige centrale. L'abaque du chapiteau a des coins saillants réunis par une ligne concave, et il est orné d'une palmette au milieu de son échancrure.

Vient ensuite l'architrave : divisée en trois bandes comme dans l'ordre ionique, elle est enrichie d'une moulure qui efface l'idée de sévérité robuste que donnait l'architrave dorique dans son indivision et sa nudité. Au-dessus règne la frise, qui est un peu moins haute que l'architrave, vu la légèreté particulière que devait offrir un tel monument. Enfin, la corniche est remarquable par l'emploi des *denticules*. Or, que signifient les denticules? Vitruve, nous l'avons dit, les donne comme représentant les chevrons du toit; mais si les denticules représentaient les chevrons, elles seraient inclinées comme les chevrons eux-mêmes, au lieu que nous voyons les denticules, employées ici et partout, présenter des surfaces parfaitement verticales. D'autre part, si les denticules figuraient les chevrons, elles ne seraient point si rapprochées l'une de l'autre, au point de laisser entre elles moins de vide que de plein; enfin, troisième raison, les denticules, dans l'explication de Vitruve, devraient être placées, non pas au-dessous du larmier, mais immédiatement sous la cimaise, laquelle était dans son origine le chéneau qui recevait les eaux du toit et les rejetait en dehors par des orifices. Il ne paraît donc pas rigoureusement juste de dire avec Vitruve que les denticules sont une image commémorative des chevrons. Cette image, d'ailleurs, serait inexacte et de pure convention sur les façades de l'édifice qui ne correspondent pas à une des pentes du toit, comme sont les faces antérieure et postérieure d'un



MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATE

temple grec, toujours couronnées d'un fronton. Dans le monument de Lysicrate, plus encore que dans le petit temple de Pandrose, les Grecs ont employé les denticules évidemment pour contrarier les formes rondes. La courbe du monument, qui est circulaire depuis les marches du stylobate jusqu'à la corniche, la convexité d'un toit en coupole, la bordure de ce toit qui est en rouleaux courants appelés *postes*, l'enroulement des



POSTES

trois hélices qui servent de consoles au grand fleuron du couronnement, et enfin les volutes de ce fleuron, tout cela composait un ensemble de courbes qui aurait donné de la mollesse à l'édifice, si la rondeur n'avait été rachetée deux fois : en haut, par la forme carrée des denticules et par le triangle que font les hélices et le trépied du sommet; en bas, par la forme quadrangulaire du piédestal dont les rudes bossages offraient un autre contraste avec les riches et délicates ciselures du monument.

Tel est le plus ancien exemple d'ordre corinthien que le temps ait respecté. Les Romains, il faut le dire, n'ont pas corrompu cet ordre comme ils avaient corrompu le dorique et l'ionique : le corinthien a été le triomphe de leur architecture. Cependant, ils ont commis le plus souvent dans cet ordre la même faute que dans les deux premiers, en faisant porter les colonnes sur une plinthe carrée; je dis le plus souvent, parce qu'au petit temple corinthien de Tivoli, bâti sur la fin de la république, les colonnes n'ont pas de plinthe. C'est une erreur propre à toutes les décadences que d'altérer les lois primitives en s'attachant à la lettre au lieu de s'en tenir à l'esprit. Ceux qui, comme Vitruve, affectaient de voir dans la colonne ionique l'image d'une femme dont la coiffure était représentée par les volutes du chapiteau, la robe avec ses plis par les cannelures, et la chaussure par la base, ceux-là, disons-nous, furent naturellement amenés à mettre sous la base de leurs colonnes une semelle, la plinthe, que les Italiens appellent en effet *zoccolo*, c'est-à-dire le socle. Les Athéniens, au contraire, avaient si peu de goût pour les bases, que non-seulement ils ont repoussé la plinthe, mais qu'ils ont quelquefois supprimé la base même de l'ordre corinthien, par exemple dans l'Horloge d'Andronicus Cyrrhestes, dite la Tour des Vents.

Mais, à part cette altération, les Romains ont pratiqué à merveille l'ordre corinthien. On peut même dire qu'ils en ont à peu près fixé les

formes et les proportions. Dans son élégante légèreté, le monument choragique de Lysicrate n'ayant en hauteur que dix mètres, était une exception tout à fait rare et ne pouvait servir absolument de type. Tout n'était pas à imiter dans ses colonnes, ou plutôt dans ses colonnettes, — elles n'ont que 3^{m},50 de haut, — qui n'avaient à porter qu'un entablement délicat, une coupole d'un seul bloc, un fleuron et un trépied. Appliqué à un édifice de grandes proportions, le chapiteau de ces colonnes aurait eu des volutes un peu grêles relativement aux deux rangs de feuilles peu fouillées qui enveloppent et cachent la partie inférieure du calice. Les petits enroulements qui sont placés au-dessous de la rose, sur chacune des faces du chapiteau, ces enroulements qu'on appelle les *hélices*, l'architecte romain les a diminués en les soutenant par des feuilles d'eau, pour augmenter l'importance des volutes angulaires et des tiges ou *caulicoles*[1] qui leur donnent naissance. Il a développé davantage le premier rang de feuilles, et plus profondément évidé le second rang; il a mis enfin dans le tout une sorte de symétrie solennelle, une harmonie grave et monumentale qui a été justement admirée. « La disposition des feuillages, des tiges, des volutes, de toutes les parties du système, dit M. Léonce Reynaud, est pleine de grâce et de mouvement; la fantaisie y abonde, mais elle est dirigée avec tant de goût, toutes ces formes variées se rattachent si bien entre elles, il y a une telle harmonie dans l'ensemble, qu'elle paraît en quelque sorte toute naturelle... Il est peu de formes où le génie de l'homme se soit mieux approprié les inspirations qu'il avait puisées dans la nature. »

Le chapiteau corinthien, bien qu'on le trouve déjà parfait dans les derniers temps de la république romaine, le chapiteau corinthien a subi plus tard bien des modifications. Et d'abord une certaine variété y est produite par le genre de feuillage que l'artiste a choisi. Les uns ont imité l'acanthe, non pas l'acanthe sauvage, qui est épineuse et ressemble à un chardon, mais l'acanthe sans épine, l'*acanthus mollis* de Virgile, dont la feuille est large et assez profondément découpée pour produire un effet de richesse. Les autres ont sculpté la feuille d'olivier dont les refends ont encore plus de fermeté et accusent un jeu de lumière plus vif. Ainsi sont taillés les chapiteaux du Panthéon, à Rome, et ceux de la Maison-Carrée, à Nîmes. D'autres ont préféré une feuille imaginaire rappelant celle du laurier, dont les découpures aiguës se prêtent mieux aux finesses du ciseau. Sous les empereurs, la décoration des chapiteaux devint peu à peu capricieuse, indiscrète. Certains chapiteaux, comme ceux que l'on voit à

1. Les architectes donnent aussi, par extension, le nom de *caulicoles* aux volutes.

Rome dans l'église Saint-Laurent hors des murs, nous montrent des trophées entés sur le premier rang de feuilles, et des Victoires qui, remplaçant les caulicoles et les volutes, sortent de l'aplomb pour soutenir les cornes du tailloir. Il en est où un foudre a été substitué à la rose ou au fleuron, tandis que le tailloir est porté aux quatre angles par des griffons, par des chevaux ailés ou par des aigles. A la villa Adriana, près de Tivoli, on a trouvé des chapiteaux qui vomissent des dauphins, suivant l'expression de Winckelmann. Enfin, il n'est sorte de fantaisie qui n'ait tenté les architectes de l'Empire romain, à mesure qu'ils s'éloignaient des premiers exemplaires travaillés à Rome par des artistes grecs, à mesure qu'on oubliait en tout genre ces modèles qu'Horace recommandait à la littérature de son temps, *exemplaria græca.*

Mais quoi! c'est Vitruve, un contemporain d'Horace, qui nous dit : « Le troisième ordre, que nous appelons corinthien, imite la grâce d'une jeune fille à qui son âge rend la taille plus dégagée, et dont la parure vient augmenter encore la beauté naturelle. » Ainsi, un écrivain du siècle d'Auguste, un auteur si longtemps classique, nous affirme que l'antiquité a voulu marquer dans l'architecture une analogie entre la jeune fille et l'ordre le plus riche, le plus orné, comme si l'idée d'ornement et de richesse pouvait s'accorder jamais avec l'image d'une vierge qui se contente si bien de sa jeunesse pour toute parure!

Oui, l'ordre corinthien répond à un sentiment de somptuosité, de magnificence. Il est donc naturel que la colonne corinthienne reçoive tous les embellissements avoués par le goût, et d'abord qu'elle soit enrichie de cannelures, car si le fût demeure lisse, sa simplicité n'est plus en harmonie avec la richesse du chapiteau. De même que dans l'ordre ionique, les cannelures du corinthien seront plus nombreuses que celles du dorique, où l'on n'en compte ordinairement que vingt. On en creusera vingt-quatre, ou vingt-huit, ou trente-deux, suivant le diamètre de la colonne, et cela parce qu'il est convenable qu'une cannelure corresponde au milieu du chapiteau, et, comme le chapiteau a quatre faces, il faut que le nombre des cannelures soit divisible par quatre. Au lieu d'être légèrement évidées, elles se creuseront en demi-cercle ; au lieu de présenter, à la façon dorique, une vive arête, elles seront séparées par la surface plate d'un listel ; au lieu de se terminer carrément en haut et en bas, elles finiront le plus souvent en forme de niche arrondie. Enfin, il sera utile en certains cas d'y pratiquer une *rudenture,* c'est-à-dire de remplir chaque cannelure d'une baguette qui montera jusqu'au tiers de la colonne à partir de la base, pour fortifier les arêtes et les garantir ainsi de la dégradation dont elles sont menacées près du sol. Quelquefois

l'architecte, voulant éviter que l'enlèvement de la matière par des cannelures profondes n'amoindrisse la force de la colonne et n'en diminue la solidité apparente, l'architecte tient sa cannelure rudentée dans toute sa hauteur, ainsi que l'a fait Soufflot pour les colonnes du péristyle, au Panthéon de Paris. A Pompéi, dans la Basilique et dans la maison du Labyrinthe, les cannelures s'arrêtent à quelque distance de l'astragale, et la bande lisse ménagée sous le chapiteau en laisse briller l'ornementation.

Venons maintenant à une partie de l'ordre corinthien qui le caractérise autant que le chapiteau : c'est l'entablement. Mesures prises sur les plus beaux monuments corinthiens, qui sont le temple de Vesta à Tivoli, le temple de Minerve à Assise, le Panthéon et le temple d'Antonin à Rome, nous trouvons que la hauteur de l'entablement est le cinquième de la hauteur des colonnes. Toutefois, on peut élever l'entablement aux deux neuvièmes, qui sont la moyenne entre le cinquième et le quart : « C'est une belle proportion, dit Chambray, et qui fait très-bien en œuvre. » Au monument de Lysicrate, les Athéniens ont divisé le parement de l'architrave en trois bandes comme dans l'ordre ionique de l'Érechthéion, et ils ont donné ainsi à la partie supportée la légèreté apparente que commandait la délicatesse du support. Pour insister sans doute sur cette apparence de légèreté, ils ont incliné les trois faces en arrière, de façon qu'au lieu d'être parfaitement verticales, elles forment un angle obtus avec l'horizon. Ces trois faces, les Grecs les ont tenues d'égale hauteur, comptant sur la perspective qui les ferait paraître inégales ; les Romains ont diminué la largeur des faces en montant, c'est-à-dire que la bande inférieure est plus large que la supérieure, ainsi qu'on le remarque dans le temple de Pola en Istrie, bâti au siècle d'Auguste. D'autres fois, et le plus souvent, ils ont suivi un ordre inverse : au lieu de faire porter la plus faible bande par la plus forte, ils ont mis la plus petite au-dessous et la plus grande au-dessus ; c'est ainsi, du reste, que l'enseigne Vitruve ; mais toujours ils ont orné la bande supérieure d'une moulure qui se compose ordinairement d'une cimaise et d'un filet, et qui, faisant saillir l'architrave, la sépare nettement de la frise.

« La cimaise de l'architrave, dit Vitruve, doit en avoir la septième « partie, et sa saillie doit être égale à sa hauteur. Le reste sera divisé en « douze parties dont il faut donner trois à la première bande, quatre à « la seconde, et cinq à la troisième, qui est celle d'en haut, *summa* « *quinque.* »

Quant à la frise corinthienne, elle ne se distingue pas de l'ionique.

Lorsqu'elle doit rester lisse, elle conserve la même hauteur que l'architrave, comme on le voit au portique du Panthéon de Rome, tel que l'a dessiné Chambray dans son *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne;* mais si la frise doit être décorée de sculptures, on la tient plus haute que l'architrave d'un quart environ, tout comme on le pratique dans l'ordre ionique, les lois de cet ordre pouvant s'appliquer au corinthien en ce qui touche l'entablement, du moins selon Vitruve : « Les « membres qui sont posés sur les colonnes corinthiennes, dit-il, sont « empruntés de l'ordre dorique ou de l'ionique, car l'ordre corinthien « n'a point d'ordonnance propre et particulière pour sa corniche et pour « ses autres ornements[1]; mais il a quelquefois une corniche dorique avec « des mutules semblables à celles qui surmontent les triglyphes et « des gouttes dans son architrave ; quelquefois il tient de l'ordre « ionique sa frise ornée de sculptures et sa corniche avec des denticules. « De sorte que des deux ordres on en a formé un troisième qui n'a rien « de propre que son chapiteau. »

Si nous vérifions cette doctrine sur les monuments antiques, nous n'y rencontrons aucun exemple d'un entablement dorique porté par des colonnes corinthiennes. Ce que nous voyons presque partout, c'est qu'entre la frise et le larmier on a placé des espèces de consoles renversées destinées évidemment à écarter l'égouttement des eaux. Ces consoles à double volute prennent le nom de *modillons,* et remplissent dans le corinthien la même fonction que les mutules dans le dorique. Mais si les mutules inclinées du dorique grec rappellent la pente des pièces de bois qui portaient la couverture, les modillons ont perdu ce caractère primitif et ne sont plus que des saillies utiles pour soutenir le plafond du larmier.

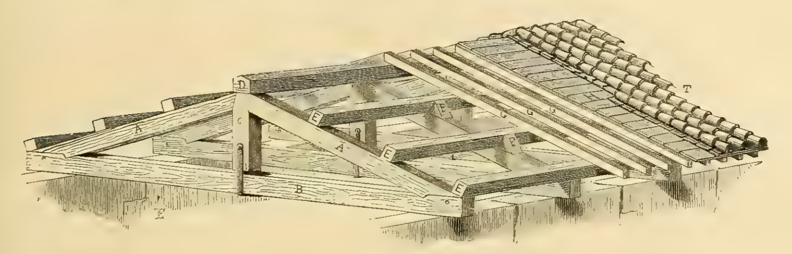
Reste à savoir s'il convient de placer les denticules dans la corniche corinthienne. Vitruve, qui regarde ces formes comme représentant l'extrémité des chevrons, blâme logiquement les architectes romains d'employer les denticules sous les modillons. « Jamais, dit-il, les Grecs n'ont « mis des denticules au-dessous des mutules, parce que les chevrons ne « peuvent être sous les forces. C'est donc une grande faute que ce qui, « dans la vérité de la construction, doit être placé sur des forces et sur « des pannes, soit mis au-dessous dans la représentation[2]. »

1. Il faut avertir ici le lecteur que Vitruve donne le nom singulier et inexplicable d'*ornements* à ce que nous appelons l'entablement, c'est-à-dire à l'ensemble des trois membres supportés par la colonne : l'architrave, la frise et la corniche.

2. On appelle *forces* ou *arbalétriers* les grosses pièces de bois inclinées qui forment les deux côtés du triangle d'un toit et qui s'assemblent au faîte. Ces pièces, largement espacées, portent des *pannes,* c'est-à-dire d'autres pièces horizontales qui les

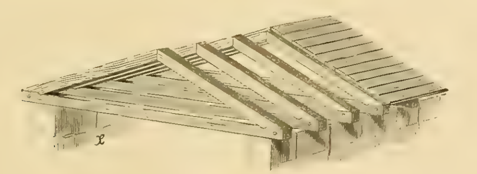
La vérité est que le monument de Lysicrate présente des denticules, mais pas de modillons. Cependant, beaucoup de temples ou d'édifices antiques, et des plus beaux parmi les corinthiens, offrent à la fois dans leur corniche des modillons et des denticules, celles-ci n'étant employées sans doute qu'à titre d'ornement et pour contraster avec les courbes que for-

relient en les coupant à angles droits. Sur les pannes sont posés les *chevrons*, qui sont parallèles aux forces, en plus grand nombre et par conséquent plus près l'un de l'autre.



A A, arbalétriers ou orces ; B, entrait ; C, poinçon ; D, faîtage ; E E E, pannes ; FF, chantignolles ; G G G, chevrons ; H, lattes ; T, tuiles rondes.

Mais il arrive souvent que les pannes sont supprimées, et que les chevrons, placés sur le même plan que les arbalétriers, portent comme eux les lattes qui reçoivent la cou-



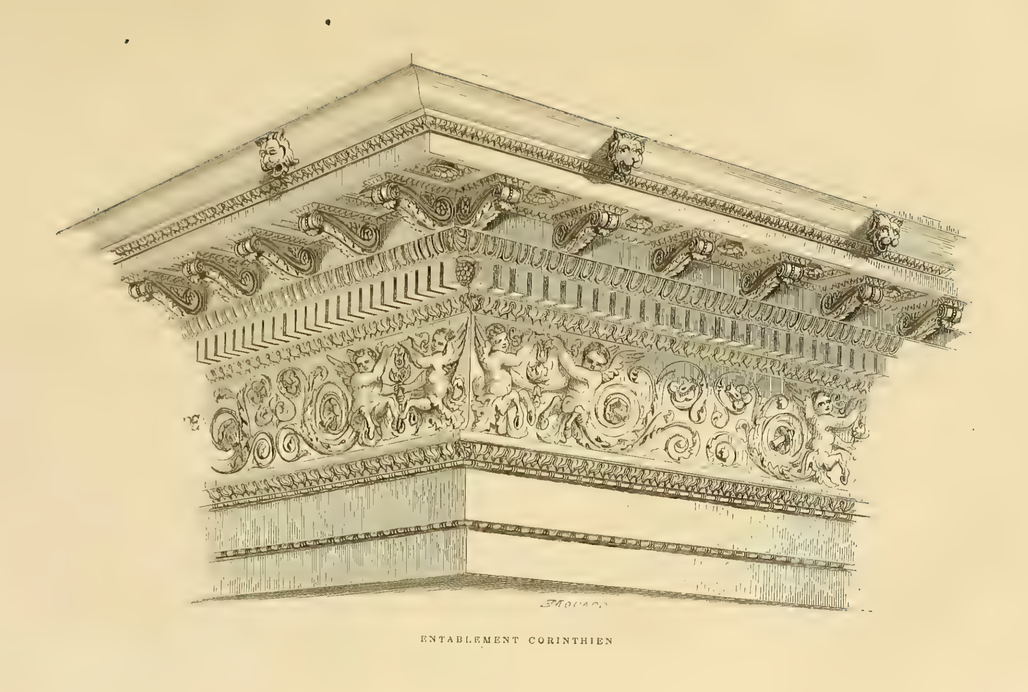
TOITURE AVEC CHEVRONS TENANT LIEU DE FORCES

verture. Chaque chevron, dans ce système, fait l'office d'une force. C'est ainsi qu'en usaient nos charpentiers à l'époque dite gothique, selon le témoignage de M. Viollet-Le-Duc (*Dictionnaire de l'architecture française*, au mot *Arbalétrier*), et c'est ainsi que l'on construit encore beaucoup de toitures en Allemagne. Il est probable que la charpente des Grecs ressemblait à celle que pratiquaient les charpentiers du moyen âge. De cette manière, il devient facile de comprendre comment les mutules doriques et les modillons corinthiens, qui sont beaucoup moins espacés que ne sont les *forces*, peuvent cependant les représenter. — Il est à observer ici que dans le second dessin, ce ne sont pas les chevrons qui font saillie, ce sont les pièces horizontales, les *entraits*; mais on peut supposer un autre genre d'assemblage qui mettrait en relief la pièce inclinée et en ferait sentir l'inclinaison.

ment les oves, les quarts-de-rond, les cimaises et les doubles enroulements des modillons. Le temple de Pola en Istrie, les temples de Nerva, de Jupiter Stator, de Jupiter tonnant à Rome, celui de Castor et Pollux à Naples, et la célèbre Maison-Carrée de Nîmes, bâtie au temps même de Vitruve, offrent des exemples de denticules placées au-dessus de la frise sous les modillons. La Maison-Carrée, qui a fait l'admiration de tous les siècles, est remarquable par la richesse de ses ornements, que Palladio trouvait de la plus belle invention, *bellissima inventione.* La dissonance introduite dans l'ornementation par les formes anguleuses de la denticule y est, selon nous, une richesse de plus. Il est donc permis, en s'appuyant sur des autorités imposantes, de réunir dans une même corniche corinthienne des modillons et des denticules, mais à la condition de donner peu d'importance à ce dernier membre et de ne l'appliquer qu'aux entablements les plus riches.

Du reste, la corniche de la Maison-Carrée est défectueuse par une singularité qui se retrouve à l'arc de triomphe d'Orange. Les modillons, placés à contre-sens, montrent leur panse aux spectateurs, au lieu de l'appuyer contre le nu du mur, ce qui est une faute. Lorsqu'un modillon est placé horizontalement, la solidité apparente veut que la plus grosse volute tienne à l'édifice. Quand le modillon, étant plus haut que large, est posé verticalement, il convient que l'enroulement supérieur soit le plus gros pour ménager une assiette plus large à la partie supportée.

Il y a peu de différence, on le voit, entre l'entablement corinthien et l'entablement ionique. C'est surtout par la décoration qu'ils diffèrent. Dans l'ionique, les ornements sont délicats; ils sont abondants et magnifiques dans le corinthien. La frise y est ordinairement brodée de ces feuillages imaginaires et enroulés qu'on appelle *rinceaux,* et dont les tiges sont représentées parfois produisant des demi-figures d'hommes et d'animaux. Ici, des enfants sortis d'une plante semblent effrayés d'une fleur qui donne naissance à une tête de lion; là, ce sont des sphinx, des quadrupèdes ailés, des griffons qui tiennent des guirlandes ou paraissent garder un flambeau; d'autres fois ce sont des béliers qui se menacent de leurs cornes, ou bien de chimériques sirènes qui végètent parmi les feuillages. Au temple de Tivoli, la frise corinthienne est ornée de *bucranes,* (ce qui veut dire des têtes de bœuf décharnées) alternant avec des guirlandes de fruit qui sont attachées par des bandelettes aux cornes de l'animal, et rien de plus frappant que ces images d'offrandes et de victimes immolées, décorant le lieu même du sacrifice. De sorte que, si quelque chose distingue la frise corinthienne, c'est en général l'absence



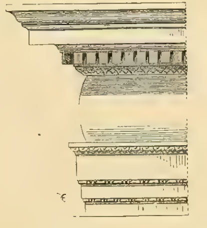
ENTABLEMENT CORINTHIEN

des figures humaines et la préférence donnée par l'architecte à une décoration fantastique.

Sous les empereurs, l'ordre corinthien se dénatura peu à peu et se corrompit. On y vit déborder, au IIIe siècle, cette ornementation sans mesure et sans repos qui caractérise toutes les décadences. Les Athéniens avaient délicatement sculpté un des tores de la base dans les colonnes de l'Érechthéion ; les Romains chargèrent de sculptures la base tout entière. Ils fouillèrent des cannelures dans la scotie; ils taillèrent des sillons dans les volutes du chapiteau, imitant ainsi à la lettre les cornes du bélier ou les stries de la coquille. Le fleuron de l'abaque se répandit en rinceaux. L'architecture elle-même fut accablée d'ornements au point qu'on n'épargna pas le listel qui sépare l'architrave de la frise. Les denticules furent creusées comme autant de niches; les intervalles entre les modillons se couvrirent d'écailles; le larmier, que les Grecs avaient toujours tenu lisse pour en bien rappeler la destination, l'égouttement de la pluie, les Romains le défigurèrent en y traînant des cannelures, de manière que les grandes lignes horizontales disparurent partout étouffées sous cette décoration extravagante.

Les architectes de la Renaissance qui, trompés par les enseignements de Vitruve et par les monuments romains, avaient si tristement faussé le dorique original et altéré l'ionique, ont été plus heureux pour l'ordre corinthien, parce qu'ils en ont trouvé de beaux modèles en Italie et en France. Mais dans leur respect aveugle pour les antiquités romaines qu'ils n'avaient point comparées aux monuments grecs, Bramante, Peruzzi, Serlio, Vignole, Palladio, Scamozzi, Jean Bullant, Philibert Delorme, Pierre Lescot, tous ces artistes d'une haute intelligence et d'un goût qui eût été excellent si une tradition meilleure l'avait épuré, acceptèrent sans contrôle les leçons que leur avait données l'architecture romaine, et ils en répétèrent les fautes. Tous ils mirent des plinthes carrées sous les bases; tous ils élevèrent leurs colonnes sur des piédestaux, sans y être autorisés par la nécessité ou par la raison. Palladio le fit lui-même en quelques rencontres, bien qu'il eût condamné cette vicieuse méthode dans ses *Quatre livres d'architecture*, où il dit expressément : « Les colonnes sans piédestal me plaisent beaucoup plus, parce que les piédestaux sont un obstacle à l'entrée du temple, et parce que les colonnes partant du pavé donnent plus de grandeur et de magnificence à l'édifice : *Si perche con i piedestili si impedisce molto l' entrare al tempio; si ancho perche le colonne, le quali da terra cominciano, rendono maggior grandezza, e magnificenza* (liv. IV, ch. v).

Ce fut aussi pour avoir trop regardé quelques édifices romains mal conçus, que l'élégant Palladio introduisit dans l'architecture moderne la *frise bombée*, innovation malheureuse, il faut l'avouer, car ce genre



ENTABLEMENT A FRISE BOMBÉE

de frise semble représenter un corps compressible qui, n'étant retenu par aucune ligature, comme l'est le tore par la scotie dans la base des colonnes, pousse au vide et menace de crever sous le poids de la corniche.

Il était réservé à un architecte français, Claude Perrault, de faire revivre les meilleures traditions de l'ordre corinthien dans sa colonnade du Louvre, si imposante avant qu'on ne l'eût gâtée par le percement des fenêtres inférieures. En se plaçant au point de vue d'un monarque orgueilleux, d'un Louis XIV, il était impossible d'imaginer un frontispice mieux approprié à sa demeure que ce péristyle magnifique, s'élevant au-dessus d'un rez-de-chaussée dont le plein formidable n'eût été interrompu que par des niches, et qui eût ressemblé ainsi à une forteresse protégeant la richesse ombrageuse d'un palais. Les colonnes y reposent, accouplées, sur un double piédestal, mais justifié cette fois par la nécessité d'une balustrade à hauteur d'appui. L'entablement y est suffisamment riche, et tous les profils en sont fiers ; mais la frise n'y est point sculptée, et elle forme par son repos une bande de lumière qui détache mieux la colonnade sur le fond obscur qu'elle a creusé. A l'effet du soleil, ou la nuit au clair de lune, cette longue horizontale, rendue sensible par la surface lisse de la frise, produit une impression solennelle de calme et de grandeur. Une certaine sévérité se mêle ainsi à la magnificence du corinthien, et nous avons là une preuve que cet ordre, variable comme les deux autres, se prête à l'expression de bien des nuances, dans les idées de pompe, de richesse et de majesté.

CHARLES BLANC.

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA.

LES BIJOUX

I



ANS la série d'études que ce recueil a entrepris de publier sur les diverses catégories de monuments dont nos collections nationales se sont si heureusement enrichies par l'acquisition du musée Campana, les bijoux devaient naturellement tenir une place. C'est une des parties les plus intéressantes et les plus justement célèbres des trésors qu'avait rassemblés l'ancien directeur du Mont de Piété de Rome, et là, comme dans les terres cuites, l'ensemble de la collection est demeuré intact. Les bijoux de la galerie Campana n'ont pas eu à subir, comme les marbres, les bronzes et les vases, les prélèvements intelligents faits par M. Guédéonoff pour le compte de la Russie, qui ont accru de tant de pièces de premier ordre les richesses de l'Hermitage. Aucun objet n'a été distrait; tout ce que le marquis Campana avait recueilli dans ce genre est entré au Musée Napoléon III, et même, sous le régime de l'administration provisoire, la suite originaire s'est augmentée de quelques admirables bijoux provenant d'autres sources, et trouvés, les uns à Vulci dans l'ancienne Étrurie, les autres à Camirus dans l'île de Rhodes.

Ce qui fait surtout le mérite des écrins de la collection Campana, ce

n'est pas tant le nombre total des pièces, qui s'élève cependant au chiffre énorme de 929, que la quantité de véritables bijoux d'usage, faits pour être portés dans la vie, qui s'y remarquent. Les découvertes de parures en or dans les sépultures antiques ne sont pas rares. Chez ceux des peuples anciens où se pratiquait l'*inhumation*, au lieu de l'*incinération* si répandue chez les Grecs et constante chez les Romains, l'usage était de vêtir le cadavre dans son tombeau comme il était vêtu pendant la vie, et de le charger de bijoux en plus ou moins grande abondance, suivant la fortune de la famille.

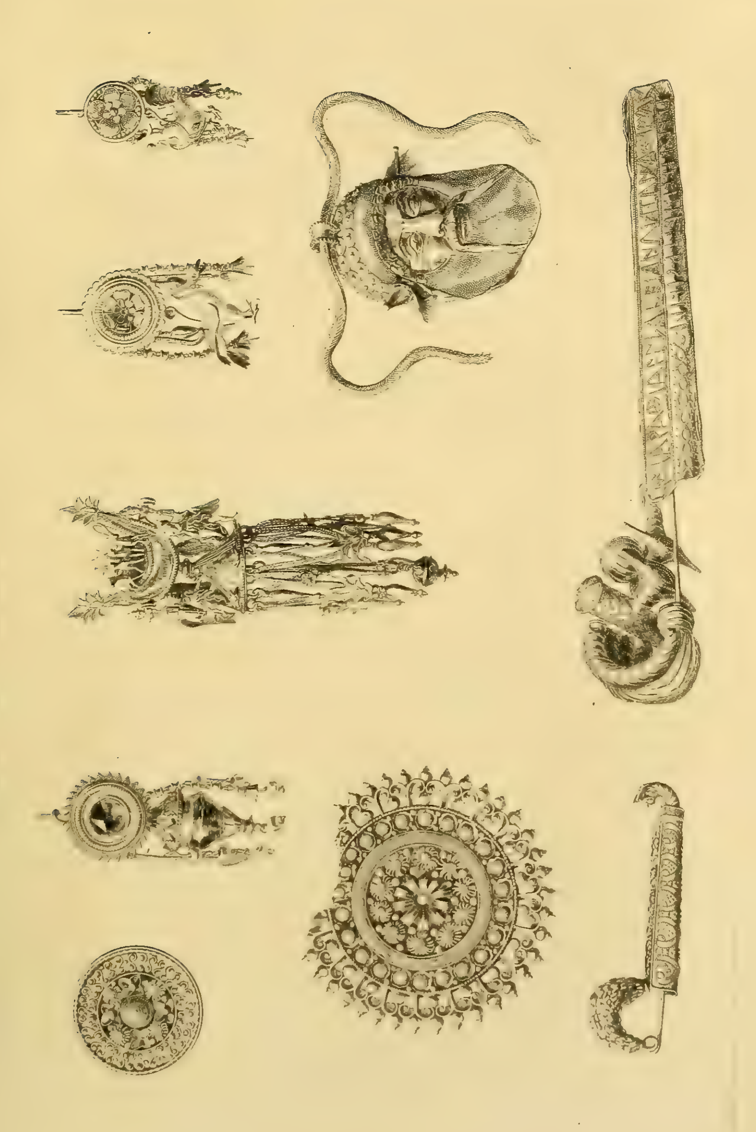
A l'origine de cet usage, on plaçait certainement sur les morts les objets mêmes qui avaient servi à leur costume, afin que personne ne les employât après eux. Mais il n'en fut pas ainsi bien longtemps : l'avarice humaine trouva un moyen détourné et quelque peu frauduleux d'accommoder ses calculs avec cette habitude inspirée par une piété touchante envers les défunts, et sanctionnée par les idées religieuses. Au lieu d'orner les morts avec leurs véritables bijoux, dont on trouvait la valeur trop considérable pour être enfouie dans la terre, on se mit à les parer à bon marché en fabriquant, avec de minces feuilles d'or estampées, des imitations de bijoux trop fragiles pour être portées dans l'usage de la vie. C'était, comme nous venons de le dire, diminuer la dépense ; c'était aussi pour les familles diminuer la chance de voir les tombeaux de leurs proches en butte à la coupable industrie des violateurs de sépultures ou *tymboryches*, fort répandue dans l'antiquité, où elle offrait des profits considérables et certains. Aussi les bijoux uniquement funéraires sont-ils ceux qu'on rencontre le plus fréquemment dans les fouilles des nécropoles grecques ou étrusques, et qui constituent le fond de toutes les suites de ce genre dans les collections publiques ou particulières.

Pour trouver de vrais bijoux d'usage, il faut que le hasard toujours capricieux des excavations fasse tomber sur une sépulture d'un luxe en dehors du commun et demeurée inviolée, chose fort rare, car les voleurs qui exploitaient les cimetières antiques s'adressaient de préférence aux plus belles et aux plus grandes tombes. A moins que l'on n'ait la chance, encore plus exceptionnelle, de rencontrer une cachette du genre de celle où fut découvert à Fourvières le fameux écrin d'une dame romaine qui fait la gloire du musée de Lyon, cachette dans laquelle, à un moment de crise politique, avaient été déposées, pour y être abritées du pillage, les richesses d'une famille dont les membres morts ou dispersés n'avaient pas eu la faculté d'aller les reprendre plus tard. A ce mérite d'une extrême rareté, les bijoux non funéraires joignent

celui d'une perfection de travail et d'art avec laquelle les parures exécutées uniquement pour les tombeaux ne sauraient entrer en comparaison. Ces dernières sont généralement, en effet, d'un travail assez grossier, le peu d'épaisseur de la pellicule employée à leur confection n'ayant permis d'y procéder que par voie d'estampage. De plus cette pellicule, sans soutien, s'est presque toujours déformée par le séjour dans le sein de la terre.

Chose étrange! c'est d'un pays barbare, où les Grecs ne possédaient que quelques colonies éparses au milieu des Scythes, c'est de la Crimée que sont sortis les plus merveilleux bijoux antiques connus jusqu'à ce jour. Dans les sépultures des rois Leuconides et Spartocides du Bosphore Cimmérien, auprès de Kertch, l'antique Panticapée, dans celles des riches habitants de la colonie hellénique de Théodosie, aujourd'hui appelée Caffa, les fouilles des antiquaires russes et de l'émigré français Paul Dubrux ont fait découvrir des chefs-d'œuvre sans rivaux. Ce sont des joyaux fabriqués à Athènes ou bien dans le pays même par les artistes athéniens qu'attirait à Panticapée, vers le temps de Démosthène, la cour de ces rois moitié grecs et moitié scythes, dont la cité de Minerve s'occupait à entretenir soigneusement la bienveillance, car ils étaient les maîtres du principal marché de l'or dans le monde hellénique, et les plaines fertiles de leurs États fournissaient la grande majorité des céréales qui se consommaient pour l'alimentation d'Athènes. Ces monuments ont été gravés, il y a quelques années, par les soins du gouvernement russe, dans le magnifique ouvrage des *Antiquités du Bosphore Cimmérien*. C'est une des plus luxueuses et des plus intéressantes publications qui aient depuis longtemps vu le jour dans le domaine de la science des antiquités, et, en la faisant exécuter, le gouvernement impérial de Russie a donné de l'intérêt éclairé qu'il porte au progrès des connaissances une preuve manifeste dont les archéologues doivent lui tenir grand compte.

Le sol de la Grèce proprement dite n'a jusqu'à présent produit que peu de chose en fait de bijoux antiques, et l'on ne doit pas en attendre de très-grandes richesses dans l'avenir. Les invasions de barbares ignorants et cupides qui s'y sont succédé sans relâche pendant toute la durée du moyen âge ont dévasté de fond en comble toutes les nécropoles de ses villes, où l'on s'en allait chercher des trésors. Ces dévastations des nécropoles de la Grèce ont même commencé dès une époque plus ancienne. Pline raconte que, de son temps, on fouillait sur une grande échelle les vieux tombeaux qui se remarquent aux alentours de Corinthe, et que les objets qui en étaient tirés se payaient fort cher à Rome, où l'on



en faisait des collections, et où, sous le nom de *necrocorinthia*, on aimait à les placer sur les étagères élégantes, comme motif de décoration et objet de curiosité. En pratiquant aujourd'hui des recherches dans la nécropole de Corinthe et dans celles des autres cités de la Grèce, on y rencontre encore en assez grande abondance de petits vases de terre peinte que les fournisseurs des magasins de bric-à-brac de la Rome antique ont jugés de trop peu de valeur pour se donner la peine de les emporter; mais les bijoux ont disparu, comme généralement tous les objets en matières précieuses.

Le petit nombre de monuments qui ont échappé à cette dévastation est de nature à faire regretter amèrement que les exceptions n'y aient pas été multipliées. Nous citerons, comme des modèles particulièrement remarquables des bijoux qui se découvrent en Grèce à de trop rares intervalles, les diverses pièces du riche écrin rassemblé à Athènes par madame la baronne Rouen, lesquelles forment le fonds principal de la vitrine de bijoux de notre Cabinet des médailles, et la belle parure en or décoré d'émaux, découverte dans une tombe de l'île de Milo, que possède M. Castellani, l'habile orfévre, et qu'il avait exposée cette année à Londres, au musée de South-Kensington.

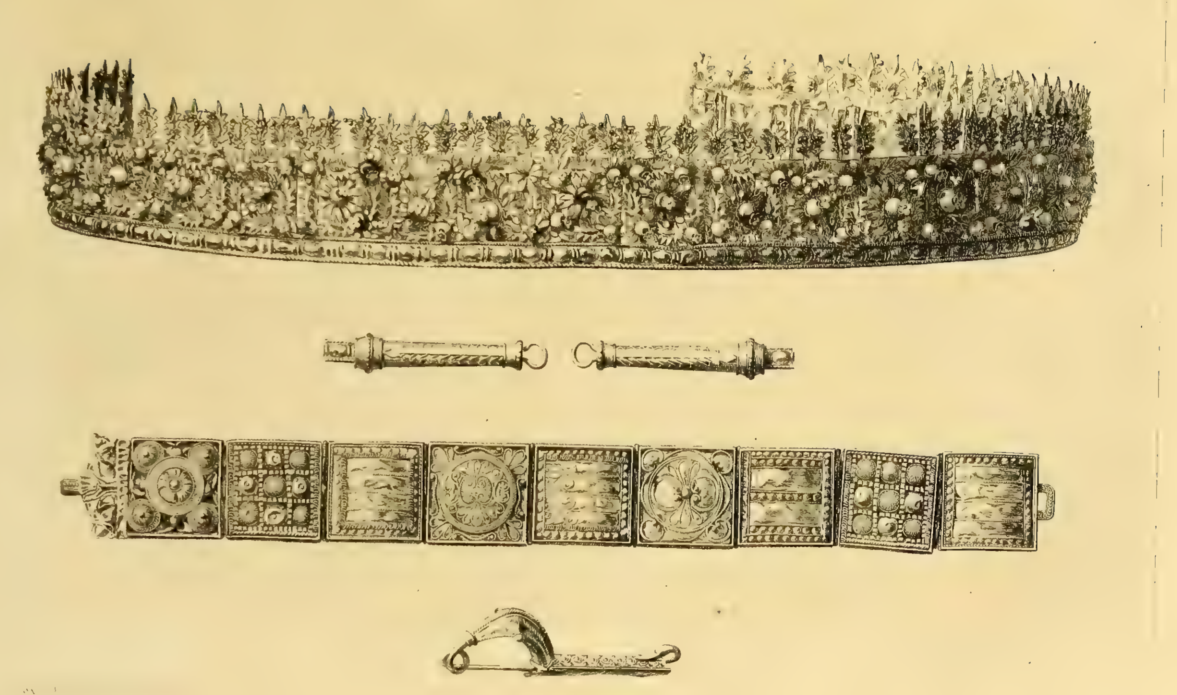
L'Italie, moins ravagée par la barbarie que la Grèce et mieux explorée jusqu'à présent au point de vue de l'archéologie, a été plus féconde en trouvailles de bijoux antiques. Ce sont les nécropoles de la Grande-Grèce et de l'Étrurie qui, avec celles de la Crimée, ont fourni à l'érudition moderne le plus d'éléments pour juger jusqu'à quel point de perfection cette branche de l'art appliqué à l'industrie était parvenue dans la société grecque et dans les pays soumis à l'influence vivifiante de l'hellénisme. A part la collection de l'Hermitage, où la section des bijoux se compose exclusivement des découvertes de la Crimée, et celle du Cabinet des médailles de France, dont les plus belles pièces sont d'origine directement grecque, les musées publics et les cabinés privés ne renferment guère, en fait de joyaux antiques, que des objets découverts en Italie. Des tombes de la Grande-Grèce, des maisons d'Herculanum et de Pompéi sont sorties les parures élégantes et variées que l'on admire au Musée de Naples. L'Étrurie, en revanche, a été la source où se sont enrichis le Musée Grégorien de Rome et la collection Campana. Ces trois collections, qui peuvent se placer sur le même rang, sont les plus importantes de l'Europe après celle de Saint-Pétersbourg. Et même, en faisant entrer à la fois dans la balance les écrins du Musée Napoléon III et celui de la Bibliothèque Impériale, la France peut désormais disputer à la Russie la palme des collections de bijoux antiques. C'est là certainement un

des résultats les plus heureux de l'acquisition des collections du marquis Campana.

Nous venons de dire que la presque totalité des joyaux du Musée Campana provenait des nécropoles de l'Étrurie. Le plus grand nombre n'en doit cependant pas être considéré comme se rattachant à l'art propre des Étrusques. Tout en est grec, le style, le travail, la perfection, la finesse, la manière d'entendre l'imitation de la nature, le système de l'ornementation. Il suffit de les regarder d'une manière même rapide pour voir qu'ils appartiennent à la même famille que les bijoux d'Athènes et de Milo, que ceux de la Crimée et ceux de la Grande-Grèce. Est-ce à dire qu'ils aient été exclusivement exécutés par des artistes grecs, appelés dans les cités de l'Étrurie par l'appât d'un gain sûr et les commandes des riches lucumons? Nous ne le croyons pas. Les Étrusques avaient dans l'antiquité la réputation d'une habileté de main toute spéciale dans les ouvrages d'orfévrerie, et plusieurs curieux passages des écrivains grecs prouvent que les bijoux de leur fabrique étaient recherchés à l'étranger, même dans ce foyer universel de l'art et de l'intelligence qui s'appelait Athènes.

Mais pendant une assez longue époque l'Étrurie fut entièrement conquise au goût des arts et du style de la Grèce. Elle attirait dans ses villes, souvent même peu importantes, de véritables colonies d'artistes et d'ouvriers grecs, auxquels est due l'immense majorité de ces vases peints qui excitent à si juste titre notre admiration, et dont M. le baron de Witte ici même expose l'histoire dans des articles pleins de science, qui sont une bonne fortune pour ce recueil. Ces artistes et ces ouvriers jouaient dans l'Étrurie un rôle exactement semblable à celui qu'ont maintenant en Angleterre ceux de nos compatriotes appelés par les fabricants britanniques, à des conditions qu'ils ne trouveraient pas en France, pour importer le vieux goût français dans l'art industriel au delà de la Manche. Ils formaient des élèves parmi les gens du pays, leur enseignaient les secrets de l'art hellénique, et propageaient la mode d'imitation athénienne.

Lorsqu'il s'agissait de la partie la plus haute des arts plastiques, de l'imitation de la figure humaine, les Étrusques ne parvenaient à approcher que de bien loin leurs maîtres grecs. Quelque perfection d'outils qu'ils apportassent dans leur travail, ils n'arrivaient jamais à se débarrasser entièrement d'une certaine roideur archaïque et orientale qui était chez eux affaire de tradition et de nature. Ils avaient beau faire, ils ne dépouillaient qu'imparfaitement l'asiatique pour revêtir le grec. Mais il est plus facile d'atteindre la perfection dans l'ornementation, dans la reproduction



BIJOUX ANTIQUES

(Musée Campana)

des motifs empruntés au règne végétal ou les formes de décoration purement conventionnelles, que de copier la figure humaine avec vérité et noblesse. Pour ce genre de travail, les Étrusques avaient des qualités naturelles d'élégance un peu grêle, d'habileté dans l'exécution, de finesse dans la ciselure, qui les rendaient éminemment propres aux diverses applications de l'art à l'industrie, et particulièrement à la confection d'objets de petit volume comme les bijoux.

Guidés, en ce qui était du goût, par les modèles venus de la Grèce ou exécutés sous leurs yeux dans les ateliers des artistes d'origine hellénique, ils arrivèrent à les égaler, et produisirent des pièces que l'œil le plus exercé ne saurait discerner de celles que produisaient leurs maîtres. Mais les bijoux étrusques de cette époque, même exécutés par des indigènes, ne sauraient être rangés dans l'histoire de l'art à une place éloignée de celle des œuvres helléniques. L'art propre de l'Étrurie, plus abondamment représenté dans la collection des bijoux du Musée Grégorien que dans celle du Musée Campana, était un art d'origine et de style parfaitement asiatique, apparenté à ceux de l'Assyrie et de la Phénicie. L'aristocratie étrusque en avait évidemment apporté les premières traditions de la Lydie, son berceau, et il avait continué à être entretenu par les relations commerciales très-étroites qui existaient entre les navigateurs de l'Italie centrale et ceux de la Phénicie. Cet art avait eu, avant l'ère de l'influence grecque, une brillante floraison ; quand la mode d'imitation hellénique eut cessé, il fut remis en honneur, et toute une école d'artistes et d'ouvriers renouvela les formes et les types de l'archaïsme, comme de nos jours on imite les œuvres de l'art au moyen âge.

Prenons donc avec confiance les bijoux du Musée Campana comme point de départ pour esquisser rapidement de quelle manière le goût hellénique entendait cette classe d'applications de l'art aux industries du costume. Les planches charmantes que M. Jules Jacquemart a gravées avec son talent habituel pour accompagner nos articles, mettront, du reste, nos lecteurs à même d'en juger directement beaucoup mieux que d'après nos observations, qui ne peuvent prétendre qu'à y servir de commentaires.

Une distinction d'une certaine importance nous paraît d'abord devoir être faite. On confond souvent l'art du joaillier et celui du bijoutier; cependant, quoique ayant la même destination, quoique se rapprochant l'un de l'autre par bien des points de contact, et quoique la plupart du temps pratiqués par les mêmes artistes, ils sont différents. La joaillerie consiste à tailler les pierres précieuses de la manière qui peut leur faire jeter le plus convenablement leurs feux et à les monter en parures. La

bijouterie, qui constitue réellement une des branches de l'orfévrerie, travaille les métaux comme l'or et l'argent, les fond, les repousse, les cisèle, et en fait, à l'usage de la coquetterie féminine, de véritables pièces d'art, dont la matière est certainement précieuse, mais où la principale valeur consiste dans le travail. Au métal, la bijouterie joint les émaux et les gemmes pour obtenir une décoration plus brillante et plus luxueuse, mais c'est toujours à titre d'accessoires, tandis que, dans la joaillerie, les gemmes ont le premier rôle.

De la nature même de ces deux arts résulte que la joaillerie a de beaucoup précédé la bijouterie dans les civilisations primitives. Dès l'état sauvage, les hommes ont admiré l'éclat, les couleurs, l'inaltérabilité et la dureté de certains gemmes, et les ont recherchés pour en orner leur costume. Parmi les débris de cette époque prodigieusement reculée, dont la géologie seule, au défaut de l'histoire, peut apprécier la date, et que l'on a appelée l'*âge de pierre*, époque où l'humanité ne savait pas encore fondre et travailler les métaux, on a trouvé, à côté des instruments et des armes en silex taillé par éclats, des colliers de pierres précieuses percées pour être enfilées à une corde et polies dans une forme régulière en les frottant à la main les unes contre les autres, par un travail de patience qui épouvante l'imagination.

La bijouterie, au contraire, ne pouvait prendre naissance qu'après la découverte et le développement des arts d'un côté, de l'industrie des métaux de l'autre. Mais, après que la grande civilisation se fut formée, les progrès de l'art qui avait été le second inventé furent beaucoup plus rapides que ceux de l'art le plus ancien. Les Égyptiens et les Assyriens d'abord, puis les Grecs et les Étrusques, enfin les Romains portèrent la bijouterie à un degré de perfection qui ne sera jamais surpassé, tandis que la joaillerie demeura dans l'enfance jusqu'au XV[e] siècle de l'ère chrétienne. En effet, les anciens, comme les Orientaux encore aujourd'hui, ne savaient donner aux pierreries que la taille grossière et arrondie dite *en cabochon*, laquelle annule leurs plus remarquables mérites et leurs plus beaux effets. C'est seulement vers 1470 que Louis de Berquem inventa les tailles à facettes dites *en rose* et *en brillant*, qui augmentent si merveilleusement l'éclat naturel des gemmes, et qui leur font lancer tous leurs feux pour éblouir les regards.

Bien que les Orientaux ignorent encore la taille perfectionnée des pierres précieuses, ils aiment à les prodiguer sur leurs bijoux, sur leurs vêtements, sur leurs armes, sur leurs ustensiles, partout en un mot où ils peuvent en placer. Mais cette profusion, d'un luxe quelque peu barbare, n'allait pas au goût épuré des Grecs. Le principe fondamental qui

les a guidés dans tous leurs travaux de bijouterie et d'orfévrerie a été la supériorité du mérite du travail sur celui de la matière employée. Laissant aux Asiatiques la passion des pierreries, ils s'étudiaient à faire prédominer le métal façonné par la main de l'artiste, et à n'employer des matières intrinsèquement plus précieuses qu'en petite quantité et dans un rôle tout à fait secondaire. C'est seulement sous la décadence romaine que l'on vit reparaître le luxe des gemmes, qui devint une des particularités les plus caractéristiques du costume byzantin. Il est même à remarquer que, dans leurs bijoux, les Grecs ne faisaient usage que d'une très-petite quantité de gemmes proprement dites et translucides, et qu'ils semblaient y préférer comme moyen de décoration certaines pierres dures opaques que l'on n'a pas l'habitude de classer parmi les pierres précieuses proprement dites.

Tandis qu'on rencontre assez fréquemment des jaspes de diverses couleurs, les agates, la sardoine, la cornaline, le lapis dans les parures antiques, je ne crois pas qu'il serait possible de citer *un seul exemple* de saphir ou de rubis monté dans un bijou de l'époque grecque ou des premiers temps de l'empire romain. Et cependant les anciens connaissaient ces deux pierres : il en venait de l'Inde dans les trésors des cours de l'Asie, et plus d'un auteur en prononce le nom. L'améthyste, l'hyacinthe, la topaze et l'aigue-marine, beaucoup plus répandues dans le monde antique, ne paraissent guère avoir été employées qu'à recevoir des gravures en intaille, usage pour lequel on les préférait à cause de leur dureté résistante et de l'admirable effet que produit une gravure en creux regardée par transparence dans une matière translucide qui lance de beaux feux. Le diamant, à qui les anciens ne savaient donner aucune espèce de taille, même grossière, était pour eux un simple objet de curiosité, et les fragments en étaient utilisés pour la gravure des autres pierres. L'émeraude et le grenat seuls étaient l'objet d'une véritable préférence pour l'emploi dans la bijouterie, surtout l'émeraude, dont les Grecs avaient observé combien le ton vert se marie heureusement avec la couleur de l'or. Encore l'émeraude qu'employaient les anciens n'était-elle pas celle de l'Inde, translucide et éclatante, mais l'émeraude d'Égypte, à la couleur foncée, à la contexture brouillée, à l'aspect presque opaque, matière que nos joailliers rejetteraient aujourd'hui comme sans valeur. Aux pierres que nous venons d'énumérer, il faut ajouter les perles fines, dont les Grecs aimaient le doux éclat, et qu'on rencontre dans un assez grand nombre de bijoux antiques.

Un autre élément de décoration dont les Grecs firent un usage considérable, plus considérable peut-être que des pierres précieuses, mais que

les Romains négligèrent presque constamment, consistait dans les émaux. Pendant bien longtemps, et il y a même peu d'années, on a discuté la question de savoir si l'antiquité avait connu l'art de l'émailleur, ou s'était bornée à employer dans quelques pièces d'orfévrerie des pâtes de verre colorées, serties dans le métal de la même manière que des gemmes. Des savants d'un égal mérite ont soutenu les deux assertions; mais la question ne saurait plus être aujourd'hui douteuse. Les collections de l'Europe possèdent maintenant des pièces incontestables qui démontrent pour les Égyptiens, les Phéniciens, les Grecs et les Étrusques, la connaissance des secrets les plus difficiles de l'émaillerie, ainsi que la pratique de toutes les formes et de toutes les applications dont ce procédé peut être susceptible. Pour en acquérir la preuve, en ce qui se rapporte aux civilisations des Hellènes et des Étrusques, il suffirait d'examiner les écrins de la collection Campana. Nulle part, je crois, autant de pièces émaillées n'ont été rassemblées dans la même série. En les voyant on se demande si les meilleurs orfévres de la Renaissance, tous si habiles pourtant dans cette partie de leur art, auraient mieux réussi l'exécution des émaux et auraient combiné d'une manière plus heureuse le mariage d'une décoration de ce genre avec les formes données au métal par la fonte et par la ciselure.

Au reste, les orfévres grecs et ceux de l'Italie de la Renaissance procédaient, dans l'emploi des émaux, d'après deux systèmes fort différents. Pour Cellini, ses contemporains et ses émules, l'émail avait fini par devenir le vêtement obligé de la forme, un élément aussi important que celui de la composition générale des figures et des ornements. Pour les orfévres grecs, l'émail était un élément de luxe accessoire, toujours employé avec sobriété. Il servait à rehausser certaines formes par l'éclat des couleurs, et à mieux accentuer le dessin donné par l'artiste à l'objet de métal. Le bijou de la Renaissance était, le plus souvent, tout entier émaillé; le bijou grec était avant tout un bijou d'or, fondu, repoussé et ciselé, et les émaux comme les gemmes n'avaient qu'un rôle secondaire dans la conception des parures de ce système. Aussi, tandis que les orfévres italiens allaient, dans bien des cas, jusqu'à faire saillir de leurs œuvres de petites figures de ronde bosse entièrement émaillées, dans les ouvrages de l'antiquité ce sont des exceptions presque uniques que ces charmantes boucles d'oreille du Musée Napoléon III découvertes à Vulci, et que le lecteur trouvera gravées dans le planche jointe à notre étude, où, sous une rosace en or légèrement émaillé, on voit, suspendue par une chaînette d'or, une petite image d'oiseau, coq ou cygne, entièrement composée d'émail appliqué sur une âme d'or.

L'incomparable élégance du goût des Grecs se peint dans leurs bijoux comme dans toutes les autres œuvres sorties de leurs mains. Ces frêles hochets de la coquetterie, sous l'influence du génie hellénique, sont devenus des objets d'art, et l'on ne saurait trop applaudir à la tendance qui se manifeste en ce moment dans l'industrie des bijoux vers une imitation des modèles antiques.

La variété des motifs est immense. C'est dans les petits objets de ce genre qu'il faut voir à quelle fantaisie libre et féconde savait se livrer l'antiquité, qui, au premier abord, nous paraît si grave et si rigide. En général, la forme du bijou est simple, élégante et régulière ; mais sur cette forme se déploie l'ornementation la plus heureusement capricieuse. Elle emprunte la plupart de ses éléments au règne végétal, aux fleurs, aux feuillages et aux fruits, imités avec une finesse, un sentiment de la nature réelle et des besoins de l'art décoratif que l'on ne saurait assez admirer, et où nos artistes feront bien d'aller le plus souvent possible chercher des inspirations pour les dessins que leur demandera l'industrie. Les ornements de nature purement conventionnelle et rappelant les entrelacements de la broderie, les méandres, les astragales, les chaînes de perles y sont également fort employés. Le tout forme un ensemble harmonieux et bien rhythmé, dans lequel la sobriété s'unit à la richesse, où il n'y a rien de trop et rien de trop peu, où tout est clair, où l'œil ne rencontre ni confusion ni nudité. Les détails de l'ornementation ne sont jamais lourds, n'écrasent pas la composition générale et n'en viennent pas rompre les lignes par des saillies exagérées. Légers et bien conduits, ils courent sur la pièce dont ils enrichissent et accentuent la forme sans jamais la contrarier.

Pour chaque nature de bijoux, la donnée générale dans laquelle sont choisis les motifs de la composition d'ensemble et de la décoration, a été dictée par la destination même et le but utile de l'objet dans le costume. Les bracelets et les fibules tournent forcément dans des données toujours assez analogues, où le caprice des détails constitue seul une différence d'une pièce à l'autre. Mais la fantaisie grecque est inépuisable et merveilleuse dans la conception des boucles d'oreilles et des pendants de collier. Toutes les formes gracieuses, toutes les idées simples ou maniérées ont été épuisées dans ce genre par les orfévres helléniques, avec une fécondité d'invention inouïe. Il n'est pas un règne de la nature ou une catégorie de produits de l'industrie humaine où ils n'aient été chercher des motifs pour ce genre de parures. Ici ce sont de petites figures humaines habilement groupées au milieu des ornements ; là des animaux ; ailleurs, c'est un vase qui montre sa forme élégante suspendue à la chaî-

nette d'or au bout de laquelle elle se balançait sur le cou de quelque beauté de la Grèce ou de l'Étrurie.

L'habileté et la perfection du travail ne sont pas, dans les bijoux antiques, de nature à moins nous frapper que le goût et l'élégance. Sous ce rapport encore, nos fabricants ont bien des secrets à demander aux restes de la civilisation antique. Nous nous berçons de l'espérance que l'acquisition du Musée Campana, en fournissant plus de modèles à l'étude, exercera une heureuse et prépondérante influence sur les progrès de cette industrie toute française et toute parisienne de la fabrication des bijoux.

Donnant au métal la prédominance sur tout autre mode d'ornementation, les Grecs et les Étrusques étaient arrivés dans la manière de le travailler à des résultats que nos plus habiles orfévres, même ceux qui, comme M. Castellani, ont passé leur vie à étudier les modèles antiques, ne sont pas encore parvenus à reproduire. On ne saurait s'imaginer, sans en avoir vu des exemples, à quel degré de finesse inconcevable ils en étaient arrivés dans la fonte et dans la ciselure des pièces les plus inconcevablement ténues.

Il suffit, pour en fournir la preuve, d'indiquer les beaux pendants d'oreilles découverts à Bolsena, l'antique Vulsinium, dont un a été gravé sur la planche qui accompagne cet article. On y voit un croissant bordé, à sa partie supérieure et à sa partie inférieure, d'une suite d'anneaux disposés en astragale, et garni aux deux extrémités d'une palmette en cordelé. Au-dessus du croissant s'élève le char du Soleil conduit par le dieu lui-même, qui a la tête radiée. Au-dessous est suspendue une sorte de coupole, ornée de fleurs et de feuilles en cordelé, et supportant cinq groupes de chaînettes terminées par des palmettes, des rosettes et des amphores, ou par des perles de verre rouge. Les divers groupes de chaînettes sont séparés l'un de l'autre par de petites amphores. De chaque côté du croissant, on voit une Victoire ailée dont un des pieds pose sur la coupole, et qui porte d'une main un trophée, de l'autre une fleur. Le dessin que nous en donnons est de plus du double de l'original, et toute cette composition compliquée n'occupe pas une longueur de plus de trois centimètres et demi. Jugez par là de la dimension du char du Soleil ou des figurines des Victoires. Quel est l'ouvrier moderne, quel est même l'orfévre de la Renaissance qui serait parvenu à exécuter en or, dans des proportions semblables, des petites figures aussi élégantes, aussi exactement proportionnées dans toutes leurs parties et aussi achevées dans le détail ?

Quant à l'exécution du *granulé* et du *cordelé*, c'est-à-dire aux procé-

dés par lesquels les anciens parvenaient à réduire l'or en parcelles presque impalpables et en fils aussi ténus qu'un cheveu, à la méthode d'après laquelle on soudait avec une inaltérable solidité ces atomes et ces fils sur le corps de la pièce, c'est un secret que la civilisation antique a emporté dans sa tombe et que tous les progrès modernes n'ont pas encore fait retrouver. Le problème mérite de préoccuper l'esprit de nos ouvriers les plus habiles et les plus inventifs, que l'examen des produits anciens guidera peut-être dans la voie de la découverte. En restituant, en effet, ces méthodes, on remettrait l'art de la bijouterie, et, en général, toutes les branches de l'orfévrerie, en possession de ressources oubliées, dont la fécondité serait extrême.

Dans un second article, nous analyserons les différentes pièces dont se composaient la parure et l'écrin d'une femme de l'antiquité aux époques grecque et romaine, pièces dont les différentes classes sont représentées par des échantillons hors ligne sur les planches de M. Jules Jacquemart, et nous nous efforcerons d'expliquer quelle était la destination de chacune.

FRANÇOIS LENORMANT.

(*La fin au prochain numéro.*)



HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE II

GRÈCE ORIENTALE. — LES MAÎTRES PRIMITIFS DE SAMOS ET DE CHIO



E serait un triste préambule d'une histoire de la sculpture que de rappeler avec détail combien étaient grossiers, dans le principe, les symboles du culte. Cupidon, à Thespies, était figuré par une pierre ; Junon, à Argos, par une colonne, et, à Samos, par une planche ; les Dioscures, à Sparte, étaient représentés par deux poutres qu'unissait une traverse, signe de fraternité. Il y a longtemps qu'on a dit que l'enfance de l'art ressemblait à l'art des enfants ; de telles recherches ne peuvent satisfaire qu'une curiosité stérile.

Il n'est pas non plus utile de raisonner sur les vieilles statues en bois que la Grèce adora pendant plusieurs siècles. Les auteurs les indiquent plutôt qu'ils ne les décrivent, et les images qu'on en trouve sur les vases peints ou les monnaies sont traitées librement, comme il convient à des accessoires. Il est aisé d'en reproduire quelques spécimens qui n'ont rien de bien instructif.

Les Grecs, même aux époques plus avancées, les considéraient avec un intérêt tout autre, qu'ils fussent incrédules ou qu'ils fussent dévots, parce que leur orgueil national était flatté d'établir une comparaison entre

1. Voyez la livraison du 1er janvier.

la perfection de l'art et ses débuts. Ces idoles vermoulues habillées d'étoffes précieuses, teintes de vermillon, cachées sous des branches de myrte ou des parures, aidaient les Grecs à mieux se convaincre qu'ils avaient tout inventé. Ils oubliaient que la plupart de ces simulacres, qu'ils prétendaient tombés du ciel, leur venaient de l'étranger. Cepen-



IDOLES PRIMITIVES DE LA GRÈCE

dant Pausanias, en voyageur consciencieux, a soin d'en noter plusieurs qui trahissent leur origine égyptienne. Mais les statues en bois, qui montraient plus de liberté, plus de mouvement, sinon plus de vraisemblance, toute la Grèce les attribuait à *Dédale*, ou aux élèves de Dédale.

Dédale était pour l'antiquité ce qu'est saint Luc pour l'église chrétienne d'Orient. L'esprit humain a besoin de tout simplifier; on attribuait à Dédale autant d'œuvres qu'on attribuait à Hercule de travaux impossibles. L'un, dans l'art, l'autre, dans la légende anté-historique, servaient à introduire l'unité dans la confusion : on se sauvait de l'ignorance en se rattachant à un nom fabuleux. Une légende populaire ne s'explique pas, puisqu'elle n'est inventée que pour expliquer ce que l'histoire ignore. Quand le moyen âge ne pouvait citer l'architecte d'une cathédrale ou

d'un château inexpugnable, il nommait le diable, et tout le pays dormait satisfait. Les esprits les moins cultivés ne se résignent point à ignorer : l'erreur, du moins, est une certitude.

On devine que les savants modernes ont agité de bien des façons un semblable problème. Pour ceux-ci, Dédale est un mythe; pour ceux-là, un personnage réel; tels critiques ne doutent point que ses élèves ne se soient transmis ses leçons, et ils entrevoient même une vaste famille de *Dédalides* où l'art était héréditaire, de même que la poésie était héréditaire chez les Homérides, la médecine chez les Asclépiades. On va même jusqu'à supposer que les sculpteurs en bois formaient une sorte de caste, et l'on établit un rapprochement peu vraisemblable avec l'Égypte. Dans certaines questions, la science véritable consiste à avouer qu'on ne sait rien. Les Grecs eux-mêmes ignoraient ce passé reculé : nous ne serions pas moins embarrassés aujourd'hui pour éclairer les historiens étrangers sur Francus ou sur Pharamond.

Cependant, il convient d'avoir égard au témoignage des critiques grecs qui avaient sous les yeux des statues en bois de toute espèce. Les philosophes, comme Platon, en riaient et les trouvaient grotesques; les dévots, comme Pausanias, touchés par leur antiquité vénérable, leur trouvaient quelque chose de divin; mais tous s'accordaient à dire que les statues attribuées à Dédale avaient les bras isolés du corps, les jambes détachées l'une de l'autre, les yeux ouverts. Voilà donc, dès les anciens temps, un principe d'imitation et de mouvement. Aussi les voyageurs anciens qui parcouraient le monde grec distinguaient-ils facilement les vieilles productions de l'art national des statues importées d'Égypte ou d'Étrurie. Quant aux figures mobiles, marionnettes autant qu'automates, qu'on attribuait au fabuleux Dédale, je n'ai rien à en dire, non plus que des ailes d'Icare, de l'invention de la scie et du rabot, et des autres romans que racontaient les Grecs.

Dans la religion chrétienne, l'idée est tout, et nous n'attachons à la forme qu'un intérêt d'art; dans la religion païenne, la forme dominait, et les esprits élevés retrouvaient seuls l'idée cachée sous le symbole. Si les prêtres n'eussent pas eu besoin d'obtenir de la sculpture des imitations plus belles, afin de séduire une foule éprise de la beauté, ils eussent gardé éternellement les pierres, les poutres et les signes primitifs de la divinité; ils n'eussent point souffert, dès le début, qu'on étendît les mains des idoles, qu'on déliât leurs pieds, qu'on ouvrît leurs yeux; ils n'eussent point eux-mêmes ajusté des vêtements et des parures aux statues, excitant par là les artistes à donner à leurs œuvres de l'éclat et de la richesse. Mais leur impatience ne pouvait hâter, avant le temps, des progrès que

contrariaient les événements. Les bouleversements de la société hellénique, les invasions, les luttes de races, l'état de guerre permanent, les colonies et la piraterie déplaçant l'équilibre de cent petits États, les dissensions intérieures, la pauvreté qui les suivait, l'industrie languissante, le commerce sans cesse menacé, tout retardait l'essor de l'art. Ce n'est qu'au commencement du VIe siècle avant J.-C. que des noms historiques, des œuvres certaines, des personnalités saisissables se produisent dans la Grèce orientale.

A cette époque, on voit dans l'île de Samos et dans l'île de Chio deux familles d'artistes qui s'appliquent avec succès à travailler les métaux et le marbre.

Quand l'art ressemble à un métier, quand les artistes ne sont guère que des artisans, la transmission de père en fils est facile. Les noms que les Grecs donnaient à ces professions, plus tard si glorieuses, prouvent combien elles furent humbles dans le principe : ils appelaient les architectes des *charpentiers*; les peintres, des *dessinateurs d'animaux*; les sculpteurs, des *gratteurs de pierre*. Ainsi, au moyen âge, les maîtres maçons élèvent des cathédrales, et Vischer de Nüremberg se représente lui-même avec un tablier d'artisan. Les routines professionnelles favorisaient l'hérédité de l'art. Mais aussi, dès qu'un sculpteur heureusement doué, ou éclairé par quelque voyage, inventait un procédé nouveau, se rendait la main plus libre, l'esprit plus hardi, ses fils profitaient de ses leçons, et l'émulation les poussait plus loin sur cette voie. La famille constituait une petite école : c'est ce qui est arrivé à Samos et à Chio.

Samos est une île de la mer Égée, la dixième en grandeur, selon Scylax, des îles connues des anciens. Elle était voisine de l'Asie; ce voisinage explique le développement plus rapide des arts et la connaissance précoce de leurs procédés techniques. La navigation et le commerce avaient enrichi les Samiens; leurs flottes et leurs troupes de terre leur permirent de lutter tour à tour contre les Spartiates, contre les Perses et contre les Athéniens, les trois grandes puissances de l'Orient. Ils avaient conquis des possessions sur le continent asiatique, fondé des colonies en Thrace, en Cilicie, en Crète, en Sicile, et jusqu'en Italie. Leurs relations s'étendaient jusqu'en Égypte, en Libye, au delà même des colonnes d'Hercule. Le commerce était le secret de la richesse d'un pays qui ne produisait guère que de l'huile et des fruits. Le climat était doux et enchanteur; chaque année on faisait une double récolte, et les roses de Samos le disputaient aux roses de Pæstum. Les lettres y fleurirent aussi bien que les arts. Ésope, disait-on, avait vécu longtemps à Samos. Poly-

crate, dont la tyrannie se cachait sous la magnificence, attira à sa cour le poëte Anacréon. Parmi les hommes distingués que produisit Samos, on compte les poëtes Asius, Chærilus, Æschrion, le philosophe Mélissus et le grand Pythagore, les historiens Eugéon et Duris. Les architectes de Samos élevèrent des môles, creusèrent des aqueducs, entreprirent des travaux gigantesques ; ils bâtirent le célèbre temple de Junon, dont quelques ruines permettent encore de mesurer la grandeur. Le premier traité d'architecture fut écrit par le Samien Théodore, et Mandroclès, qui jeta sur le Bosphore un pont pour l'immense armée des Perses, était un architecte samien. La peinture sera cultivée également avec éclat dans cette île privilégiée ; la première elle établira des concours de peinture, et elle réunira dans le temple de Junon une collection de tableaux qu'on pourra appeler un véritable musée.

La sculpture ne pouvait rester en arrière des autres branches de l'art. Les Grecs avouaient, en effet, que *Rhœcus* et *Théodore*, artistes samiens, avaient les premiers découvert le moyen de couler le bronze. Auparavant on battait des feuilles de cuivre, on les repoussait au marteau, ensuite on rivait ces différentes feuilles; ainsi se formait la statue. Telle était la statue de Jupiter, œuvre de Cléarque de Rhégium, que l'on montrait à Sparte. Il semble, en effet, que les forgerons, accoutumés à battre sur l'enclume des casques et des cuirasses, aient dû avoir de bonne heure l'idée, non plus de modeler le corps pour le protéger, mais de le modeler pour l'imiter. Les habitants de Phénée possédaient une statue de Neptune qu'ils affirmaient avoir été consacrée par Ulysse; mais les autres Grecs riaient de leur prétention, parce que cette statue était d'un seul morceau, et parce qu'ils savaient bien qu'au temps d'Homère on ne coulait point le bronze.

Rhœcus et Théodore inventèrent-ils réellement l'art de couler le métal autour d'un noyau? Ne l'empruntèrent-ils pas à l'Égypte, où les Samiens avaient un comptoir dans la ville de Naucratis, ou à l'Asie, qui était si proche? Les Étrusques, que l'on rattache à l'Asie par les Lydiens, étaient habiles à traiter les métaux, et ils avaient un commerce fréquent avec la Sicile. Or, en Sicile, vers la même époque, le sculpteur *Périllus* exécutait pour Phalaris le célèbre taureau où des hommes étaient brûlés vivants. Sur des points très-divers du monde ancien, le bronze était donc mis en œuvre. Il est probable que Rhœcus et que Théodore n'ont fait qu'améliorer les procédés et les répandre dans la Grèce continentale. En fait d'invention, les Grecs n'hésitaient jamais; ils citaient plutôt deux auteurs qu'un seul. Par exemple, ils attribuaient encore à Rhœcus et à Théodore la plastique, c'est-à-dire l'art de façonner l'argile et de faire

des modèles en terre; les Corinthiens, au contraire, réclamaient pour Dibutade et sa fille Cora l'honneur de cette découverte; ils racontaient qu'un soir Cora traçait avec un couteau le contour du visage de son amant, dont l'ombre se projetait sur le mur. A cette vue, le père, qui était fabricant de vases, prit de l'argile humide, leva une empreinte et la fit cuire dans son four.

Ces charmants récits n'ont aucune valeur historique. La plastique a été inventée partout où l'on a mouillé du limon et fait sécher des briques au soleil. Un enfant même, à plus forte raison un artisan, s'essaye à pétrir l'argile et à en tirer l'image des objets qui l'entourent. Comme les fondeurs samiens ne pouvaient couler le bronze qu'autour d'un noyau, et comme ils avaient dû modeler en terre ce noyau, la confusion a été facile. Du reste, l'argile de Samos était renommée par sa finesse, et la fabrication des vases était une des industries les plus prospères de l'île.

On est embarrassé pour rétablir l'ordre généalogique dans cette famille. *Rhœcus* est le premier; *Téléclès* est désigné comme son fils; *Théodore*, tantôt comme son autre fils, tantôt comme le fils de Téléclès. Enfin, on suppose qu'un second *Théodore* était graveur sur argent et sur pierres fines. Ce qui est certain, c'est qu'unis par une communauté de travaux, de tradition, d'intérêts, ils représentent l'école de Samos pendant un demi-siècle, de l'an 570 avant J.-C. jusqu'à l'an 526. Les malheurs publics, la défaite de Polycrate, l'établissement de la domination persane arrêtèrent le développement de cette école. Les artistes durent même se disperser, car on les retrouve dans diverses parties de la Grèce : à Lemnos, où ils construisent un labyrinthe soutenu par cent cinquante colonnes; à Éphèse, où ils dirigent la fondation du temple de Diane; à Sparte, où Théodore seul est appelé et où il élève un édifice en forme de tente, qu'on nommait *la Scias*, et qui vraisemblablement avait une toiture en métal. Nous ne devons point ici considérer ce qu'ils ont fait comme architectes, mais seulement ce qu'ils ont fait comme sculpteurs, tâche que rend difficile la rareté des témoignages.

Rhœcus avait fait une statue de *la Nuit*, sujet poétique que les anciens complétaient quelquefois en mettant deux enfants dans les bras de la Nuit : l'un blanc, c'était le Sommeil; l'autre noir, c'était la Mort. Lorsqu'on entrait dans l'enceinte du temple d'Éphèse, si l'on se dirigeait vers l'édifice qui contenait des tableaux, véritable musée rival du musée de Samos, on apercevait sur un soubassement prolongé en forme de mur diverses statues, parmi lesquelles était la Nuit de Rhœcus; cette œuvre était d'un style très-archaïque et d'un art encore grossier.

La Crète possédait quelques œuvres de Théodore. Il avait fait en

bronze sa propre statue, que Pline vit à Præneste, après qu'elle eut été enlevée de Samos par les Romains. Théodore s'était représenté tenant d'une main une lime, de l'autre un petit char traîné par quatre chevaux; la délicatesse du travail était telle, ou plutôt la minutie, qu'une mouche, placée au-dessus du char, le couvrait de ses ailes. Cette merveilleuse patience est souvent le propre de l'enfance de l'art.

Enfin Diodore raconte, sans me persuader, je l'avoue, que Théodore et son père Téléclès exécutèrent de concert une statue d'*Apollon Pythien* que leur demandaient les Samiens. Téléclès était à Samos, Théodore à Éphèse, où le retenait la construction du grand temple de Diane. Chacun d'eux fit de son côté la moitié de la statue; les deux parties une fois achevées se réunirent avec une justesse admirable. Cette histoire peu croyable n'est probablement qu'un tour allégorique destiné à mieux faire sentir comment travaillaient les anciens artistes. Ils avaient des mesures écrites, une règle uniforme, un *canon*, de telle sorte qu'ils retrouvaient sans peine les proportions que leurs maîtres leur avaient enseignées. Cette coutume persévère dans le Péloponèse, au siècle même de Périclès, puisque l'on voit le grand Polyclète proposer à son école une statue dont les rapports et les beautés étaient établis avec tant de précision qu'il ne restait plus qu'à reproduire ses proportions comme un modèle invariable.

Il est vraisemblable que les productions des maîtres samiens étaient renfermées pour la plupart dans ces petits édifices dont parle Strabon. Les Samiens y avaient réuni toutes les œuvres d'art vénérables par leur caractère primitif. Apulée, d'autre part, nous apprend qu'on conservait à Samos une quantité prodigieuse de bronze travaillé, remarquable par l'ancienneté du style. Est-il nécessaire d'ajouter que, dans ces familles de fondeurs du VIe siècle, faire une statue n'est qu'une exception? Les objets sacrés, les trépieds, les candélabres, les vases magnifiques, en un mot tous les meubles auxquels l'art peut imprimer de l'éclat, étaient leur occupation favorite. C'est pourquoi je ne comprends point la nécessité de supposer un second Théodore pour en faire un orfévre et un graveur. Le premier Théodore pouvait être un Benvenuto Cellini : la diversité d'aptitudes n'est pas moins fréquente en Grèce qu'au temps de la Renaissance italienne. Ce serait lui qui aurait gravé l'anneau si célèbre que Polycrate jetait dans la mer pour tempérer sa trop heureuse fortune. Ce serait lui qui aurait fondu le cratère d'argent colossal que Crésus avait consacré à Delphes, ainsi qu'un autre cratère d'or qui ornait le palais des rois de Perse. La vigne d'or, aux grappes formées de pierres précieuses, qui surmontait le trône des rois persans, était également l'œuvre de Théo-

dore. Elle avait appartenu à Crésus, et Cyrus s'en empara après le siége de Sardes. Par là se démontre le lien étroit qui unissait à l'Asie les premiers artistes de la Grèce orientale, lien que font nécessairement supposer toutes les vraisemblances historiques.

Peut-être faut-il rattacher à l'école de Samos le premier artiste éginète qui soit mentionné par les auteurs; il s'appelait *Smilis.* D'abord, ils nous disent qu'il travailla avec Rhœcus et Théodore à la construction du labyrinthe de Lemnos. Puis, quand Rhœcus a bâti le temple de Junon à Samos, Smilis consacre dans le temple une statue en bois qui représentait la déesse. Son ouvrage le plus célèbre était à Olympie. C'étaient les *Heures* assises sur des trônes. Elles étaient faites d'or et d'ivoire, et ornaient l'Héræon d'Olympie.

Une transition naturelle nous conduit à l'école de Chio; c'est un artiste que les Grecs faisaient naître tantôt à Chio, tantôt à Samos. Son nom était *Glaucus;* on lui attribuait l'art de fondre le fer et de le souder. C'est pourquoi il se rapproche davantage de la famille samienne, qui travaillait les métaux, que de la famille des sculpteurs de Chio, qui travaillaient le marbre. On montrait à Delphes un cratère orné de reliefs représentant des animaux et des plantes, œuvre de Glaucus; le piédestal sur lequel reposait le cratère était en fer. Alyatte, roi de Lydie, avait envoyé à Delphes cette offrande. Lorsque l'on surprend les relations des artistes grecs avec les rois lydiens, lorsqu'on compare l'habileté des Étrusques à orner les métaux et le bronze, lorsqu'on se souvient qu'une colonie lydienne s'était établie en Étrurie, il est impossible de ne pas accueillir avec réserve les affirmations des Grecs qui prétendent avoir tout inventé.

Chio est une île de la mer Égée, voisine de la presqu'île de Clazomène, jadis opulente et enviée, encore fertile aujourd'hui, mais célèbre surtout par ses malheurs. Occupée successivement par des Pélasges-Tyrrhéniens, par des colonies crétoises, cariennes, elle finit par tomber entre les mains des Ioniens : de cette époque date sa prospérité, car elle devint, comme Samos, un des points importants de la confédération ionienne. Riche en produits, elle était vantée pour ses vins, ses fruits, sa terre à modeler, ses marbres aux couleurs variées; toutefois, le marbre de Chio ne se prêtait point à être sculpté, on le polissait. Thucydide appelle les Chiotes les plus riches des Grecs; même sous la domination romaine, la vie était à Chio large, opulente, pleine de jouissances. Cet éclat de la vie matérielle ne nuisit point à la culture intellectuelle; les lettres y furent en honneur. Parmi les villes qui se disputaient la gloire d'avoir vu naître Homère, Chio trouvait le plus de crédit parmi les Grecs pour ses prétentions. Ion, auteur de tragédies, l'historien Théopompe et le sophiste

Théocrite étaient de Chio. Quant aux arts, leur développement y fut précoce.

Dès la fin du VIIe siècle avant l'ère chrétienne, vivait dans l'île un sculpteur nommé *Mélas,* qui eut pour fils *Miciadès :* tous deux sont mentionnés simplement par Pline, qui ne nous transmet aucun détail sur leurs œuvres. *Archermus*, petit-fils de Mélas, fit des statues qu'on montrait à Lesbos et à Délos, l'île sainte. Le premier il osa représenter la Victoire avec des ailes, et rivaliser avec les images hardies des poëtes, qui disaient : *la Victoire aux ailes d'or*. Il eut deux fils qui furent sculpteurs comme lui : *Bupalus*, le plus célèbre de la famille, *Athénis,* qui travailla en commun avec son frère. On leur attribuait une caricature du poëte Hipponax, dont la laideur égalait l'esprit, et qui s'en vengea par des vers sanglants; une statue qui fut consacrée à Délos, et sur le piédestal de laquelle on lisait cette inscription peu modeste : « Chio n'est pas seulement renommée par ses vins, elle est illustrée par les œuvres des fils d'Archermus; » une statue de Diane pour les habitants d'Iasus en Carie; une tête de Diane qui était placée dans un endroit élevé, peut-être sous le linteau d'une porte de temple, à Chio; ceux qui entraient voyaient le visage de la déesse triste et sérieux, et en recevaient une impression religieuse, ceux qui sortaient le voyaient souriant, comme si la divinité était apaisée par leurs prières.

Auguste aimait beaucoup les œuvres de ces deux artistes, auxquelles le caractère archaïque, tant goûté des Romains, prêtait un charme naïf. Il en plaça au sommet de son temple d'Apollon Palatin et dans plusieurs édifices qu'il construisit. Ces statues, qu'il enleva de Chio, remplissaient-elles les frontons? Étaient-elles seulement placées aux deux angles en guise d'acrotères, à la façon des griffons et des trépieds qui servaient de couronnement aux monuments grecs? Il est impossible de résoudre cette question : toutefois, on craindra moins de supposer les artistes des vieilles écoles capables de décorer un fronton, si l'on songe aux frontons d'Égine et à la série de figures que le sculpteur *Laphaës* avait disposées dans les tympans d'un temple d'Ægire en Achaïe. D'un autre côté, il est prudent de se défier des assertions des Romains, lorsque, par un dilettantisme outré, ils se vantent de posséder les œuvres les plus anciennes de la sculpture grecque. Souvent ils ajoutaient des inscriptions pompeuses à des morceaux inconnus. Visconti (*Opere varie,* t. II, p. 44) cite une base trouvée dans la campagne romaine sur laquelle on lisait : « OEuvre de Bupalus. » La base et ses moulures, la forme des lettres trahissaient l'époque romaine. Les groupes du Monte Cavallo nous donnent une leçon du même genre.

Bupalus n'était pas toujours aidé par son frère Athénis. Les Grecs mentionnent des statues qu'il a exécutées seul :

1° *Les Grâces*, qu'il représenta vêtues, comme Socrate le fit au siècle suivant, et qu'on voyait dans le temple de Némésis, à Smyrne ;

2° Une répétition du même groupe, qui fut acquise plus tard par le roi Attale et placée dans son palais de Pergame ;

3° *La Fortune*, tenant une corne d'abondance et la tête ornée du polos, à l'exemple de Junon. Le premier il donna ces attributs à la Fortune, avec une liberté qui pouvait paraître empiéter sur la religion et qui n'excita pas plus la défiance des prêtres que les innovations des autres sculpteurs. Enfin Bupalus, qui était aussi un bon architecte, est signalé comme un habile modeleur ; il façonnait en terre des animaux que copiaient ensuite les fabricants de tout le monde grec.

Tous les artistes de cette famille, qui constituait l'école de Chio, employaient, non pas le bronze, mais le marbre blanc, le marbre de Paros, qui est resté à jamais la plus belle matière que puisse souhaiter le sculpteur. L'île de Paros, non éloignée, offrait aux Chiotes, ainsi qu'aux Crétois, des carrières faciles à exploiter et inépuisables. Aujourd'hui encore on extrait de la surface même du sol ce marbre qui forme le noyau de l'île entière. J'ai visité la carrière antique située dans les flancs d'une montagne nommée Marpessa, et où l'on voit avec quel soin et quelle méthode les Grecs extrayaient les blocs admirables qu'attendait Scopas ou Praxitèle. Ils appelaient *lychnitès* la qualité la plus transparente, soit que la lumière d'une lampe (*lychnon*) fît mieux sentir cette transparence, soit qu'elle fît briller les innombrables parcelles de mica qui forment le grain du marbre. Ils racontaient qu'en travaillant aux carrières, un des ouvriers avait introduit un coin de bois pour séparer un nouveau bloc : le bloc s'écarta d'un seul coup, et on vit sculptée à l'intérieur l'image d'un Silène. J'ai remarqué à l'entrée de la caverne, sur la paroi de gauche, un petit bas-relief taillé dans la montagne : il représente des nymphes, le dieu Pan, un Silène, réminiscence peut-être de la vieille tradition.

L'emploi du marbre dans la sculpture fut un progrès décisif, non moins que l'art de couler le bronze. Déjà les artistes sont sûrs d'eux-mêmes et bien avancés quand ils osent manier des matières aussi rebelles, mais aussi riches en effets et en ressources. Le bois, matière sèche et facile à tailler, avait été pendant des siècles l'essai des sculpteurs, de même qu'il se présente naturellement au couteau des bergers et des enfants. Au contraire, manier le ciseau, faire voler le marbre en éclats, dégager, à force de sueurs, des formes belles et durables, voilà un pas

immense, et dès lors on atteindra rapidement la perfection. Si l'on examine les sujets délicats que traite Bupalus, les Grâces, la Fortune, Diane, si l'on admet qu'Auguste et ses contemporains eussent un goût raisonnable, il faut reconnaître un mérite déjà solide à l'école de Chio. Les Romains du siècle d'Adrien n'avaient pas moins de passion, dira-t-on, pour les œuvres de l'école éginétique; je conçois cette passion, à laquelle les préparait l'habitude de voir des statues étrusques, et qu'ennoblit ce sentiment involontaire, ce respect naïf qu'inspirent les productions d'un art primitif : la simplicité touche toujours par son parfum sincère.

La famille de Mélas avait-elle découvert le marbre de Paros? Non certes, car c'était la pierre dont les habitants se servaient de tout temps pour construire. Ils n'enseignèrent pas non plus les premiers à entamer des surfaces dures et résistantes, car depuis bien des années les Asiatiques sculptaient le rocher, les Égyptiens le granit. Ils ne firent que rendre plus facile et plus populaire l'application des procédés, et leur talent consacra ce que leur enseignement répandait.

On peut rattacher à l'école de Chio un sculpteur nommé *Bion*, que le poëte Hipponax avait nommé dans ses vers et qu'on croyait citoyen de Clazomène, et *Byzès* de Naxos, qui décora sa patrie de sculptures en marbre et inventa les couvre-joints. Avant lui, les tuiles ne protégeaient point les charpentes des temples contre les infiltrations de la pluie : l'eau pénétrait à travers les joints. Byzès eut l'idée de tailler dans le Paros des tuiles plus petites qui s'appliquaient sur les premières et couvraient les joints de leur double pente; elles se terminaient, au-dessus des corniches de l'entablement, par des surfaces ornées de sculptures. Les débris épars sur le sol de la Grèce nous montrent bien des exemples de cet ingénieux système. Les anciens en furent si charmés qu'ils élevèrent une statue à Byzès.

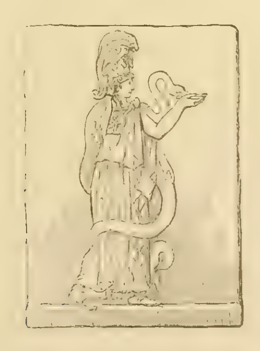
Enfin, ce qu'il importe de constater, c'est que les îles et l'Asie-Mineure, c'est-à-dire la partie orientale du monde grec, contribuèrent efficacement aux premiers développements de l'art : c'est de là que le progrès s'étendit à la Grèce continentale. Nous avons déjà dit que Théodore fut appelé à Sparte, et que Smilis l'Éginète était venu s'instruire à Samos. Nous verrons bientôt *Dipœne* et *Scyllis* partir de Crète pour enseigner leur art aux artistes du Péloponèse. Un fait non moins considérable sera l'émigration d'une colonie de sculpteurs magnésiens qui, sous la conduite de leur maître *Bathyclès*, quittent les bords du Méandre, et vont s'établir à Sparte. La ville de Magnésie était soumise aux rois lydiens, ces princes si riches, si éclairés, si épris des arts, unis aux Grecs par la communauté d'idées, d'intérêts et de race. Quand Cyrus eut ren-

versé ce florissant empire, en 540, quand les Perses menacèrent les États helléniques que ne protégeait plus aucune barrière, les peuples de l'Asie-Mineure furent effrayés; beaucoup d'habitants s'enfuirent et allèrent fonder des colonies en Italie et jusqu'en Gaule. Alors, sans doute, les artistes magnésiens se réfugièrent chez les Spartiates, les alliés fidèles de Crésus, qui les avait comblés d'or et de présents. Le travail gigantesque qu'exécuta pour Sparte Bathyclès, aidé de ses élèves, sera décrit plus loin.

Ainsi l'Ionie, plus promptement heureuse que la Grèce propre, vit fleurir les arts avant elle, comme elle avait vu fleurir la poésie. Le génie ionien, plus vif, plus indépendant que le génie dorien, plein d'invention, de souplesse et de mouvement, profitait de son contact avec les civilisations de l'Orient. L'épopée, la poésie lyrique, la philosophie, les sciences jetaient un éclat qui provoquait l'essor des arts. Après l'architecture, la sculpture se mit à produire des œuvres dignes d'attention. Elle abandonna le bois, cher à l'enfance de l'art, afin d'employer le bronze, l'or, l'ivoire, les matières rares et le marbre, plus précieux encore pour hâter ses progrès; elle créa une tradition plus hardie, et la rendit durable en la transmettant de père en fils, car la famille n'était qu'une école plus unie. Ce furent les Ioniens qui eurent la gloire d'instruire et d'enflammer par l'émulation les conquérants qui les avaient chassés du sol natal, ces Doriens belliqueux et rudes qui s'étaient établis à leur place dans le Péloponèse. Noble vengeance! Salutaire rivalité des deux principes qui devaient composer la grandeur du génie grec!

BEULÉ.

(La suite prochainement.)



RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

(*Suite* [1].)

IV

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE



'HISTOIRE de l'orfévrerie pendant la révolution commence par une scène un peu théâtrale peut-être, mais qui ne manque ni de charme, ni de grandeur. Le 7 septembre 1789, l'Assemblée constituante est occupée à délibérer sur de graves sujets, lorsqu'on annonce une députation composée de femmes et de filles d'artistes qui viennent offrir à la nation leurs parures et leurs bijoux. Mme Moitte, à qui revenait l'honneur d'avoir conçu le projet, marche la première; avec elle s'avancent Mmes Vien, Lagrenée, Fragonard, Suvée, Peyron, Mlles Vassé, Vestier, Marguerite Gérard et quelques autres dont les noms sont moins connus. Vêtues de blanc, un simple ruban dans les cheveux, elles portent, non sans coquetterie, la cocarde patriotique. Ah! si Debucourt eût assisté ce jour-là à la séance, quels jolis costumes pour son crayon!... Madame Moitte, qui avait préparé un petit discours, essaya de prendre la parole; mais intimidée devant une si auguste assemblée, elle pria un député de dire quelques mots au nom de ses compagnes; après quoi, elle déposa entre les mains des secrétaires une cassette qui contenait les offrandes des femmes artistes à la nation. Le président les remercia : « Vous serez plus ornées de vos vertus et de vos privations, leur dit-il,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 15 et 82; t. X, p. 14 et 120; t. XI, p. 110, 250 et 349.

que des parures que vous venez de sacrifier à la patrie. » L'Assemblée décerna à ces aimables visiteuses les honneurs de la séance. A leur retour, un détachement des élèves de l'académie de peinture vint à leur rencontre, et, précédées de joyeuses musiques, le cœur satisfait de l'œuvre accomplie, elles furent reconduites au Louvre où demeuraient la plupart d'entre elles.

On a su depuis ce que contenait le coffret déposé par madame Moitte et ses compagnes sur le bureau de l'Assemblée. A vingt-deux qu'elles étaient, elles n'avaient réuni que quatre paires de bracelets en or, cinq boîtiers de montre, huit bagues, trois paires de boucles d'oreilles, une bourse renfermant seize louis d'or et quelques menus objets de bijouterie usuelle, comme des étuis et des dés à coudre : ce n'était rien, c'était beaucoup. Elles offraient à la patrie ce qu'elles avaient pu trouver de plus précieux dans leurs écrins si mal garnis; mais elles donnaient en même temps un exemple, et cet exemple fut suivi.

Cette émulation de générosité gagna d'abord une autre femme d'artiste, madame Pajou. Elle adressa de chaleureuses circulaires à tout ce qui tenait l'ébauchoir ou le pinceau; elle s'improvisa trésorière des dons patriotiques, et chacune de ses amies se hâta de lui envoyer quelque bijou, quelque tendre souvenir peut-être. De leur côté, les « dames et demoiselles du corps de l'orfévrerie » s'empressèrent de porter à la Monnaie une partie de leurs modestes parures de bourgeoises. Ces charmantes femmes étaient fières de leur généreuse initiative, et, ainsi que M[me] Moitte et ses compagnes l'avaient dit à l'Assemblée nationale, elles se sentaient heureuses comme ces Romaines, qui, elles aussi, se dépouillèrent de leurs joyaux pour permettre à Camille de faire le siége de Veïes.

Mais ici la circonstance était bien autrement solennelle. Salué par les acclamations d'un peuple immense, poussé par les brises matinales, le vaisseau de la France commençait une navigation aventureuse et se lançait avec confiance vers les rivages inconnus. Il fallait du lest à ce beau navire qui portait la Révolution et sa fortune. La France, en ces jours de première aurore, ne fut pas au-dessous de ses devoirs. Bientôt les dons à la patrie affluèrent de toutes parts. L'Assemblée nationale activa et régularisa ce mouvement en rendant le 6 octobre son décret sur la contribution patriotique; mais la Constituante n'avait fait aucune réserve en ce qui touchait les œuvres à conserver dans l'intérêt de l'art, et son décret avait en outre l'inconvénient d'enlever à l'élan universel le mérite de la spontanéité, puisqu'il fixait à deux et demi pour cent de l'argenterie et des bijoux que possédait chaque citoyen la part contributive qu'il devait fournir pour alimenter les dépenses publiques. Le résultat

qu'on avait en vue n'en fut pas moins obtenu. Du 22 septembre 1789 au 31 juillet 1790, la Monnaie reçut 739 marcs d'or et 219,428 marcs d'argent. Les listes des « contribuables patriotes » ont été publiées dans le *Journal de Paris*. A côté des noms les plus fameux, nous y trouvons la trace de bien des dévouements obscurs. Les artistes de tous les ordres y figurent en grand nombre. Mlle Dangeville, pensionnaire du roi, envoya sa toilette en argent, car les comédiennes étaient encore meublées comme des reines. Parmi les souscripteurs s'inscrivent des architectes, des sculpteurs, des peintres, et aussi des gentilshommes de la meilleure noblesse, des prêtres, des communautés religieuses, et même M. et madame Nicolet, entrepreneurs du spectacle des grands danseurs du roi.

Nous ne désapprouvons pas la contribution patriotique, et il est vraisemblable qu'en 1789 nous aurions ajouté de grand cœur notre obole à celle de M. Nicolet; mais maintenant que le sacrifice est consommé, il nous est impossible de ne pas regretter que les financiers de l'époque n'aient point trouvé, pour faire face aux nécessités du temps, un moyen moins compromettant pour les œuvres de nos orfévres. Nul doute que la Monnaie n'ait englouti alors un bon nombre de pièces qui feraient aujourd'hui la joie des curieux et la richesse des collections heureuses. Ce moyen de se procurer de l'argent était renouvelé des plus tristes jours de notre histoire, et le monde nouveau imitait en ce point, d'une manière à jamais fâcheuse, les allures de l'ancien régime. Sous Louis XIV, sous Louis XV, et au début de la révolution, nous voyons ainsi le trésor public battre monnaie avec les œuvres d'orfévrerie, expédient qui ne produit jamais qu'un résultat médiocre, et qui jette au creuset du fondeur une partie de la gloire du pays. Le temps viendra, nous le croyons, où l'on comprendra que lorsque la fantaisie d'un artiste a façonné un lingot d'or, il l'a, pour ainsi dire, retiré de la circulation et l'a fait entrer dans le domaine inaliénable de l'art. C'est donc notre espoir que, si jamais l'heure des crises devait revenir pour notre pays, nous saurions, sans fondre nos bijoux, venir en aide au trésor empêché.

Il y avait à l'Assemblée constituante un membre obscur qui, en assistant à cette patriotique destruction des œuvres d'art, dut faire d'étranges réflexions. C'était l'orfévre Lemoine, député de Paris. L'ancienne corporation avait fourni jadis des échevins, des juges-consuls; il était tout simple qu'elle fût représentée à l'Assemblée nationale. Ce Lemoine, ou Lemoine l'aîné, comme disent les textes, n'est pas d'ailleurs un artiste dont l'histoire doive se souvenir. Les almanachs de l'ancien régime nous le montrent, en 1785, tenant boutique quai des Orfévres; la révolution

en fit un député; il prit part dans une large mesure aux sacrifices que réclamait la nation; et il disparut, après avoir assisté muet à ce regrettable emploi des chefs-d'œuvre de l'art qu'il aimait.

Il n'est que trop vrai, qu'en présence des nécessités du temps, la révolution parut d'abord moins occupée de faire travailler les orfévres que de détruire les merveilles qu'ils avaient produites jusque-là. Il faut dire aussi qu'un grand changement s'était opéré dans les mœurs; les jeunes femmes, ces créatures frivoles qui vont à tout ce qui brille, n'eussent pas été aisément reconnues par leurs mères, car elles ne faisaient plus qu'un cas médiocre de l'or et des diamants. Leur coquetterie, devenue sage, se contenta à moins de frais. La Bastille démolie devint une mine où s'alimenta la joaillerie patriotique : d'un fragment de pierre provenant de l'ancienne forteresse, d'un caillou serti dans un cercle d'acier poli, on fit un bijou. L'austérité du nouveau régime parut vouloir renoncer au luxe de l'orfévrerie d'apparat. Alexandre de Lameth raconte qu'invité, en juin 1790, à un banquet d'amis, il vit sur la table, au lieu d'un de ces beaux surtouts que la fantaisie de nos artistes était si habile à ciseler, un énorme modèle en relief de la Bastille. Au dessert, on démolit gaiement le monument de carton, et il en sortit un enfant qui portait sur la tête le bonnet de la liberté. Certes, c'étaient là des inventions charmantes, mais je doute qu'elles dussent faire la fortune des orfévres. La vérité est qu'on se passait de leur concours, et que ce symbolisme à bon marché allait les ruiner un peu.

Toutefois, bien des maîtres d'avant 1789 étaient restés debout, et le talent qu'ils avaient la veille, ils le possédaient encore : il ne leur manquait que les occasions de le montrer. Auguste et son fils étaient toujours de ce monde; le père songeait aux sérénités des temps anciens; le fils, plus alerte, cherchait partout des moyens d'occuper l'activité de son esprit, et il employait une partie de ses journées à lire les gazettes, et l'autre à faire des propositions sur toutes sortes de sujets. Dans une lettre qu'il adresse le 28 septembre 1790 au *Journal de Paris*, et qu'il signe en ajoutant à son nom ses titres d'orfévre du roi et de fermier des affinages, il annonce qu'il a cherché le meilleur moyen de séparer l'étain qui se trouve mêlé au cuivre dans la composition des cloches, et il indique quel parti on peut tirer de ses procédés. Quelques mois après, toujours occupé d'utiliser les cloches provenant des couvents supprimés, il lui vient une étrange idée : il propose à l'Assemblée nationale d'employer une partie de ce métal à l'érection d'une statue de Louis XVI. Auguste prenait mal son temps. Louis XVI était encore roi de France et de Navarre, mais il ne s'agissait nullement alors de lui élever des sta-

tues : aussi l'Assemblée passa-t-elle à l'ordre du jour sur la proposition intempestive du fermier des affinages.

Les orfèvres commençaient donc à chômer dans leurs ateliers silencieux. Les ciseleurs, qui les avaient aidés jadis à produire de si charmants chefs-d'œuvre, cherchèrent à occuper leur zèle, et ils acceptèrent bientôt les plus médiocres besognes. Un certain Charité, « maître ciseleur, » qui avait travaillé sous Louis XVI, mit à profit l'organisation récente de la garde nationale, et il imagina de fabriquer, pour les volontaires, des plaques de giberne et des hausse-cols, « d'après les modèles acceptés par la ville » (1790). C'est aussi à cette époque que débutait Delafontaine, que M. Délécluze a connu en 1796 dans l'atelier de David, et qui est devenu depuis le fameux fondeur en bronze que chacun connaît; mais, ignoré alors, il était ciseleur-doreur, rue de la Monnaie, et il vendait des médailles, notamment celle d'Andrieu sur le retour du Roi. C'est alors aussi qu'on commença à parler d'un autre bronzier, Ravrio, maître habile, dont nous aurons à dire un mot (1791). La manufacture de plaqué des frères Daumy existait encore; mais ils avaient dû changer un peu les conditions de leur fabrication, les œuvres de luxe ayant, par bien des raisons, cessé d'être à la mode. On les vit faire alors des plaques pour les harnais, des garnitures de voitures et de cabriolets, et même des batteries de cuisine, les choses utiles ayant remplacé les somptueuses fantaisies d'autrefois. D'autres orfèvres enfin désertèrent leur profession pour se mêler aux agitations de la rue, et chacun connaît l'aventure de Raphaël Carle, qui, après avoir pris part aux manifestations de 1788 contre le ministre M. de Brienne et avoir joué son rôle dans le mouvement, se ravisa tout à coup et se fit tuer au 10 août en défendant les Tuileries[1].

Il ne paraît pas cependant que le travail fut complétement suspendu chez les orfèvres. Le *Journal de Paris* annonce, le 11 décembre 1791, que leurs ateliers ont repris de l'activité, et il ajoute qu'on y fabrique des boucles, des couverts, des tasses, des gobelets, des chaînes, des colliers, des boucles d'oreilles et d'autres bijoux d'or. C'étaient là de menus ouvrages; on ne faisait guère de grandes pièces. Cette année fut marquée par la mode des *alliances civiques*. Fermées, ces alliances figuraient un simple anneau d'or; ouvertes, elles montraient leur cercle intérieur émaillé de bleu, de rouge et de blanc, et elles portaient la devise consacrée *la Nation, la Loi et le Roi*, qui, quelques mois après, devait être simplifiée.

1. E. Fournier, *Histoire du Pont-Neuf*, p. 470.

On ne fit presque point d'orfévrerie en 1792 et en 1793. « Et vous, jeunes républicaines, — avait dit David dans son discours du 3 thermidor an II, à propos de la fête en l'honneur de Viala, — méprisez l'or et les diamants... Soyez parées des vertus de votre sexe... » Presque toutes les femmes suivirent le conseil du peintre; d'autres jugèrent à propos d'ajouter quelques ornements à cette parure un peu trop sommaire. Les bijoux d'acier, qui avaient eu tant de vogue sous Louis XVI, survécurent à la monarchie; seulement on les façonnait en emblèmes patriotiques. On poussa même beaucoup trop loin le goût du symbole. « On se familiarisa si bien avec les images de la terreur, dit M. Louis Blanc, que les femmes admirent parmi leurs objets de toilette des bijoux sinistres dont leur coquetterie fit des instruments de séduction. A Nantes, on en vit qui portaient comme boucles d'oreilles de petites guillotines de vermeil[1]. » Mais nous savons, par Mercier, qui le premier a révélé ce fait, que les Parisiennes refusèrent de se soumettre à cette mode cruelle[2]. Et elles firent bien. Les dames, du temps de Henri III, avaient porté à leur cou des joyaux représentant des têtes de mort ou des os en croix; mais ici l'allégorie était autrement significative, et il nous semble qu'un pareil bijou avait de quoi glacer le baiser sur les lèvres les plus amoureuses.

Il y eut pourtant, en ces jours difficiles, une sorte d'orfévrerie qui, sévère comme l'esprit de l'époque, produisit des œuvres avouables; nous voulons parler de l'orfévrerie militaire : de même que David trouvait, pour peindre les scènes de la Révolution, ce pinceau vigoureux qui depuis perdit son accent, de même l'art ornemental sut être héroïque et simple dans la conception et dans l'exécution de ces armes qui avaient alors, comme réalité et comme symbole, une si grande signification pour la patrie menacée. Les généraux qui combattaient aux frontières, les représentants du peuple en mission près des armées, suspendaient à leur baudrier ou à leur écharpe tricolore des sabres d'un profil simple et mâle, d'une ornementation quelquefois robuste dans sa sobriété. Les artistes qui les exécutaient obéissaient presque toujours à une extrême préoccupation de l'antique; et bien souvent ils demandèrent des inspirations à David, le grand maître des cérémonies de la Révolution. C'est lui qui dessina le sabre de Billaud-Varennes, que nous reproduisons d'après une gravure du temps. Les foudres, le niveau, le bonnet phrygien, les palmettes latines et malheureusement aussi les lignes droites

1. *Histoire de la Révolution*, t. XI, p. 130.
2. *Le Nouveau Paris*, t. III, p. 200

ornent le fourreau de cette arme où nous aurions voulu voir un peu moins de rhétorique et un peu plus de sentiment décoratif.

Il est curieux de remarquer d'ailleurs que la Convention ne fut nullement, comme on l'a dit, étrangère aux nobles préoccupations des arts. Elle en eut, au contraire, un très-grand souci; ce point sera mis en lumière, assure-t-on, dans le livre que M. Renouvier a laissé sur l'école française pendant la période révolutionnaire. Le vaisseau de la France que nous avons vu prendre la mer, en 1789, au milieu d'acclamations si sympathiques, était entré dans la région des orages; mais bien que le ciel brillât d'un éclat sinistre, on trouva toujours le moyen de s'occuper des éternels besoins de l'esprit; la poésie, la musique, l'art furent de toutes les fêtes. D'immenses efforts furent faits pour sauver de la destruction les chefs-d'œuvre menacés et surtout pour enrichir le Museum national, cette collection déjà si précieuse qui eut constamment toutes les sollicitudes, toutes les tendresses de la Convention. La loi du 13 thermidor an III fut inspirée par cette pensée : tout en statuant que les objets d'or, de vermeil ou d'argent, déposés jusqu'alors dans les magasins nationaux, seront portés à la Monnaie, cette loi a bien soin d'en excepter « les argenteries ou vaisselles d'argent conservées à raison du prix du travail ou de la main-d'œuvre, les perles montées et assemblées, les diamants et pierres de couleur, les bijoux de toute nature... » Les plus précieux de ces objets, ceux qui offraient pour l'art un intérêt véritable, devaient être déposés au Musée national; les autres devaient être vendus ou mis en loterie. Cette loi assura ainsi la conservation de bien des œuvres précieuses que le décret du 6 octobre 1789 avait condamnées sans distinction.

Si peu qu'on ait fait d'orfévrerie pendant les premières années de la Révolution, les productions de cette époque accusent un retour de plus en plus marqué vers le style antique. Le caractère systématique de cette nouvelle renaissance archaïque a été trop de fois signalé pour qu'il soit nécessaire d'y insister longuement. On voulut latiniser jusqu'au costume; le sculpteur Espercieux avait proposé de prendre la toge, et chacun connaît les modèles qui furent alors mis en discussion pour les habits des fonctionnaires publics. Cette réforme, ou plutôt cet absurde retour vers le passé, ne pouvait réussir; mais, pour certaines choses, pour le mobilier, par exemple, les novateurs eurent plus de succès, et bientôt l'élégance parisienne inclina au grec.

Toutefois, ce style ne devint véritablement à la mode que lorsque, les temps du Directoire étant venus, Paris reprit ses habitudes de luxe et de plaisir. Les guerres de la république avaient donné à quelques personnes



LE SABRE DE BILLAUD-VARENNES

D'après le dessin de David

le moyen de s'enrichir; d'habiles gens — on pourrait les qualifier d'un mot plus sévère — avaient su faire leur fortune; tout joyeux d'une prospérité qui leur avait coûté si peu, ils commencèrent bientôt à afficher, dans leur vie extérieure, un faste d'assez mauvais goût : leurs femmes et leurs maîtresses dépassèrent d'abord toute mesure. Le *Messager des Dames* déclame, en 1797, contre « le luxe impudent, les plaques d'or, les diamants, la bigarrure de pierreries qui ont pendant quelque temps surchargé la tête des nouvelles enrichies. » Mais, lorsque le journaliste ajoute que ce ridicule est passé, que la nature est rentrée dans ses droits, et que les femmes commencent à se parer de fleurs, on doit croire qu'il exagère un peu, les Parisiennes du Directoire n'étant pas de celles à qui les fleurs pouvaient suffire. Le *Tableau du Goût, des Modes et des Costumes de Paris,* qui paraissait aussi en l'an V, est beaucoup plus près de la vérité lorsqu'il nous entretient des bijoux que les élégantes aimaient alors à ajouter à leur toilette. Les gravures que publie ce recueil sont plus éloquentes encore. Elles nous permettent de constater que, malgré la simplicité de leur mise, les dames ne se contentaient pas de porter des fleurs des champs. Leur robe à la Coblentz — qui était faite de linon uni — se serrait à la taille par une étroite ceinture de velours noir attachée par une large agrafe d'acier. Les chaînes d'or et les bracelets étaient rares, et l'on ne portait guère de boucles d'oreilles qu'autant qu'elles étaient ornées de perles fines. C'était très-modeste assurément. Toutefois, cette simplicité relative ne suffisait pas aux exigences des archéologues. Le *Tableau du goût* se plaint avec amertume que si les fabricants de meubles et les modistes copient heureusement l'antique, « il n'en est pas de même des orfévres qui, la plupart, n'ont encore que des objets du plus mauvais goût, et qui ne présentent aucune de ces belles formes qu'ont si bien connues les Grecs et les Étrusques. » On y venait cependant; déjà la ligne courbe, si prisée jadis, disparaissait vaincue par l'austérité de la ligne droite. En prairial an V, les élégantes ne veulent plus entendre parler des médaillons de forme ronde où elles abritaient volontiers une miniature ou un souvenir sentimental. Elles attachent à leur ceinture ou elles suspendent à leur cou « des plaques octogones, sans glaces, ne laissant à découvert ni les cheveux, ni les autres objets qu'on leur confie, les tenant, au contraire, renfermés sous la garde d'un cadenas. » Quelques jours après, en messidor, la mode paraît vouloir remplacer ces plaques octogones par « des cœurs de cristal montés en or, qui se suspendent au cou avec une gance. » Mais ce ne fut là que l'accident d'une saison ou d'une semaine. Dans sa loi générale, le bijou sacrifie aux idées du jour; il régularise ses

profils, il affecte des formes rectangulaires, et la plupart des orfévres, qui avaient grandi dans le culte des lignes contournées, se convertissent à la foi nouvelle et oublient les conseils du caprice pour suivre les lois rigides de la géométrie.

Nous ne faisons pas ici l'histoire du costume en France : nous sommes assuré d'ailleurs que le lecteur connaît aussi bien que nous les singularités, les extravagances de la mode pendant le Directoire[1]. Il nous suffira de rappeler que les jolies femmes prirent à la lettre le programme emphatique de David, et qu'elles en abusèrent. « N'empruntez plus désormais l'éclat factice des vêtements, » avait-il dit aux jeunes républicaines de 1793. Ce conseil n'autorisait pas les femmes à réduire le costume à sa plus simple expression. Elles le firent cependant, entraînées vers cette réforme par les enseignements des néo-grecs qui leur montraient dans la statue antique l'idéal sur lequel elles devaient prendre modèle. Ce point admis, la logique de ces charmantes folles les conduisait peu à peu à se déshabiller, et elles n'y manquèrent pas. Mais les plus belles et les plus hardies, celles qui firent entrer le plus volontiers le public des Tuileries ou de l'Opéra dans le mystère de leur beauté dévoilée, purent simplifier le vêtement, l'échancrer, le raccourcir, le supprimer : elles ne renoncèrent pas au bijou. Mercier et d'autres avec lui ont parlé de ces aventurières des jardins d'été qui, sous une jupe de linon transparent, laissaient voir leurs jambes embrassées par des cercles diamantés. Sans aller jusque-là, les femmes du monde et celles de la cour nouvelle montrèrent à des indifférents bien des choses que les amoureux seuls ont le droit de voir. Les connaisseurs avaient sans doute quelque plaisir à se trouver au bal de l'Opéra,

> Lorsque la Tallien, relevant sa tunique,
> Faisait de ses pieds nus craquer les anneaux d'or,

lorsque cette enchanteresse, à qui tout était permis, se montrait au spectacle la gorge entourée d'un double cercle de diamants, et quand tant d'autres de ses rivales luttaient avec elle d'élégance, je veux dire de nudité.

Le goût pseudo-antique qui présidait à ces modes peu discrètes, ne trouvait pas toujours chez les orfévres les bijoux qui devaient compléter des toilettes aussi abrégées. Pour attacher sur l'épaule les plis

1. MM. de Goncourt ont consacré à ce sujet, dans leur *Histoire de la Société française,* un chapitre qui nous paraît définitif.

de la robe à la grecque, les bonnes faiseuses prirent conseil des savants qui leur indiquèrent le camée et l'intaille. Ce fut alors à qui se procurerait quelques-uns de ces chefs-d'œuvre de la gravure antique; ne suffisait-il pas de les entourer d'un simple cercle d'or pour en faire un bijou sévère et superbe? Mme Tallien fut une des premières à sacrifier ainsi à la couleur locale. Dans un bal donné à l'hôtel Thélusson en 1797, elle parut radieuse, la robe retenue sur les épaules par deux camées, alors qu'un autre camée fermait la ceinture d'or qui serrait sa taille élégante[1]. Les généraux de l'armée d'Italie consacraient alors le temps que leur laissait la victoire, à la recherche de ces merveilles d'un art perdu. Lors de la fête donnée par madame de Permon en 1798, la belle madame Leclerc portait une tunique, drapée à la grecque, agrafée « par des camées du plus grand prix, et la ceinture, mise au-dessous du sein, était formée par une bande d'or bruni dont le cadenas était une superbe pierre gravée antique. »

Il est bien entendu que dans la toilette de ces nouvelles Athéniennes tout n'était pas complétement harmonieux. La mode eut alors comme toujours ses contradictions et ses extravagances. Une élégante, qui liait à son petit pied une sandale correctement attachée par des bandelettes d'or, osait oublier la muse antique jusqu'à cacher ses cheveux sous une perruque à l'espagnole ou sous un turban oriental. Mieux avisée, Mme Bonaparte mêlait à sa coiffure les camées que le premier consul lui envoyait d'Italie. Mais, bien que l'archéologie fût à chaque instant violée par les modistes en renom et par des coquettes qui, sachant plaire, croyaient tout savoir, il n'est pas douteux que, placés sur une blanche épaule ou entrelacés à de beaux cheveux, les intailles grecques et les camées devinrent pour les orfévres d'admirables motifs d'inspiration.

L'orfévrerie parisienne avait courageusement traversé les orages de ce temps troublé. Que d'aventures pourtant, pour des artistes qui, pendant tant de siècles, s'étaient toujours montrés si jaloux de leurs priviléges. Dès le début, la corporation, déjà si fortement menacée par la déclaration royale du 25 avril 1778, avait été supprimée : plus de maîtrise, plus de long apprentissage, plus de chef-d'œuvre obligatoire! Toutefois, le régime nouveau n'avait pas amoindri les orfévres, et, libres désormais, ils gardaient dans l'industrie parisienne la place éminente qu'ils avaient occupée au temps des jurandes. Il est impossible de lire les listes des électeurs de 1791 et de 1792 sans être frappé du nombre considérable d'orfévres qui y figurent. Un des leurs, nous l'avons dit, siégeait à la

1. *Mémoires de la duchesse d'Abrantès*, t. II, p 92.

Constituante. Les autorités nouvelles comptaient avec ces riches marchands : lorsqu'on organisa, le 26 vendémiaire an III, la commission de police administrative de la commune de Paris, on eut grand soin d'y faire entrer un orfévre, « le citoyen Poteron, rue Révolutionnaire, ci-devant Saint-Louis. » Une protection évidente fut constamment acquise aux praticiens de ce noble métier. Un arrêté du Directoire, en date du 21 brumaire an V, avait provisoirement maintenu les dispositions principales de la législation antérieure, du moins en ce qu'elles avaient de légitime et de salutaire. Bien que la corporation n'eût plus d'existence légale, les gouvernements avaient respecté dans ses règlements tout ce qui touchait à l'assistance mutuelle, à la société de secours : les maisons communes ne furent supprimées que par la loi du 19 brumaire an VI. Et cette loi nous fournit un détail touchant. A l'heure où elle fut rendue, il y avait encore quatre invalides dans la maison des orfévres de Paris : le ministre de l'intérieur fut chargé d'en prendre soin et les plaça aux Incurables.

On n'avait pas tardé à comprendre d'ailleurs que l'orfévrerie, qui touche à de si grands intérêts, devait être l'objet d'une réglementation spéciale. La loi du 19 brumaire an VI dont nous venons de parler devint le code de l'orfévrerie. Le titre de l'or et de l'argent, l'organisation du contrôle et des bureaux de garantie, les formalités relatives aux trois poinçons, tels sont les éléments principaux qui, se substituant aux règles posées par les anciens édits, constituèrent la législation nouvelle. Au point de vue de l'unité, de la logique et de la liberté, le bénéfice était éclatant; sauf quelques modifications de détail, c'est encore cette loi qui sert de règle aux orfévres dans leurs relations avec l'État, dans leurs rapports avec le public.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)





LIVRES D'ART

Catalogue raisonné de toutes les Estampes qui forment l'OEuvre d'Adrien van Ostade, par M. *L.-E. Faucheux.* — Paris, *Renouard;* 1862.



e n'ay jamais rien fait sans faute et je ne m'en désespère pas néanmoins, car je n'ay jamais aussy rien lu ny entendu sans faute. Mes fautes au moins ne sont point de volonté ny de négligence, et il n'est point d'homme qui en fasse plus librement amende honorable et figurée que moy. » Telle est la modeste épigraphe que M. Faucheux a imprimée en tête de son livre, et cependant ce livre a été fait avec tant de conscience et tant de soin que personne assurément ne sera tenté de le refaire. On peut donc le considérer à peu près comme définitif, et y mettre le *ne varietur.*

Jusqu'à présent, le catalogue de Bartsch avait été le seul guide des curieux. Mais le célèbre iconographe avait mal connu l'œuvre d'Ostade, et il s'était borné, pour la plupart des pièces, à décrire un seul état, l'état ordinaire. L'amateur était donc obligé de faire lui-même son éducation, et il ne le pouvait qu'en se procurant à prix d'or toutes les épreuves constatant des différences. Il se trouvait alors tout à fait désarmé en présence des marchands qui lui imposaient leur expérience et leurs remarques. Josi, dans les *Imitations de dessins de Ploos van Amstel,* avait ajouté, il est vrai, quelques notes utiles aux simples descriptions de Bartsch; mais l'ouvrage de Josi, très-rare et fort cher, n'était pas à la portée de tous les chercheurs. Ils n'avaient guère à leur disposition, surtout en province, que le petit supplément publié à Leipzig, en français, par M. Rudolph Weigel, le catalogue Rigal où se trouvent signalés quelques états, les observations consignées par M. Guichardot dans l'œuvre de M. Van den Zande, et le catalogue de la vente Weber, rédigé par le même M. Weigel sur une des plus belles collections qui aient existé. Mais tout cela était insuffisant, et d'ailleurs ces documents épars n'avaient été soumis au contrôle de personne, de sorte que l'amateur restait dans un cercle vicieux, puisqu'il lui fallait acheter pour connaître, et connaître pour acheter.

M. Faucheux a rendu un premier service aux amateurs, présents ou à venir, en leur épargnant la peine de réunir tant de renseignements dispersés, et il a surtout bien mérité d'eux en vérifiant les remarques des autres et en y ajoutant le fruit de ses laborieuses et intelligentes recherches. Pour cela, du reste, rien ne lui a manqué : il a pu feuilleter à son aise non-seulement les pièces de la réserve au Cabinet des estampes, mais la superbe collection de M. Dutuit, à Rouen, et celle de l'excellent M. Simon,

que nous avons connu, et qui en faisait les honneurs avec tant de grâce dans son fauteuil d'octogénaire. Enfin, M. Weigel ayant découvert une pièce rarissime et même unique, selon toute apparence, *le Joueur de violon,* qu'il attribue à Ostade, a bien voulu permettre à M. Faucheux de faire graver une copie de ce précieux petit morceau, et cette copie, exécutée par M. Lœdel, est venue enrichir le nouveau catalogue. *Le Joueur de violon* a été tiré à cent cinquante exemplaires seulement, comme le livre de M. Faucheux, dont dix ont été imprimés à grandes marges, sur papier de Hollande, pour quelques *raffinés*. Dans ce livre sont décrites deux cent cinquante estampes, savoir : cinquante pièces d'Ostade (comprenant deux cent trente et un états), plus deux titres et la pièce du *Joueur de violon,* sans compter huit portraits du peintre et un portrait de sa mère, gravés, soit en manière noire par Jean Gole et P. Oust, soit au burin par Houbraken et autres.

Tout ce qu'un semblable travail a dû exiger de comparaisons délicates, de patience et d'attention, tout ce qu'il a dû coûter de peine, nous le savons peut-être mieux que personne, nous qui avons travaillé pendant quatorze ans et plus à décrire en entier l'œuvre de Rembrandt, bien plus vaste, à la vérité, puisqu'il se compose de trois cent cinquante-quatre pièces, avec treize ou quatorze cents remarques. En annonçant aux curieux l'excellent travail de notre confrère, qu'il nous soit permis de leur annoncer par la même occasion la fin de notre *Œuvre complet de Rembrandt,* dont la dernière livraison, actuellement sous presse, paraîtra sans faute au mois de mars prochain.

Adrien van Ostade a-t-il publié lui-même ses planches? Cela est probable, car on ne trouve aucun nom d'éditeur sur le premier tirage. Ce n'est qu'en 1710 que Bernard Picart, graveur français retiré en Hollande (depuis la révocation de l'édit de Nantes), mit au jour une seconde édition des cinquante pièces d'Ostade, édition pour laquelle il fit graver un titre; et, comme les planches portant les numéros 1 et 2 de l'œuvre étaient perdues, il en copia les épreuves avec cette fidélité d'imitation qui fut un de ses talents, et à laquelle nous devons le recueil si connu des *Impostures innocentes.* Vers 1780, les cuivres d'Ostade devinrent la propriété de Basan, graveur et marchand tout à la fois. Aussi les avait-il annoncés dans le catalogue de son fonds : « *L'œuvre d'Ostade, composé de cinquante-deux petits et moyens sujets, très-pittoresquement gravé à l'eau-forte par lui-même... 24 livres.* »

Heureux temps pour les curieux que celui où l'œuvre entier de cet admirable petit maître ne valait que 24 livres ! Hélas! c'est par billets de mille francs qu'il faut compter aujourd'hui. Et quel dommage que tant de joueurs enrichis aient conçu la pensée de former des collections qu'ils regardent à peine, et dont la véritable beauté est pour eux lettre close ! Quelle absurde et inhumaine concurrence, sans profit pour personne ! Nous voilà privés, nous autres pauvres amateurs, d'un de nos plairirs les plus vifs, celui de colliger les paysanneries d'Ostade, entre autres estampes, car, après l'œuvre de Rembrandt, il n'en est pas ou il n'en est guère, dans toute l'école hollandaise, de plus intéressant que celui d'Ostade. L'amateur qui le possède en belles épreuves peut, de temps à autre, passer de longues et bonnes heures à le parcourir. L'art du clair-obscur y est poussé à sa perfection dernière, cet art prodigieux qui sur une surface plane creuse des intérieurs profonds, promène les rayons du jour, les avive ou les tempère, les réveille ou les tranquillise, et produit, avec le prestige de la lumière, le mirage de la nature et de la vie. Il est certains moments de lassitude et d'ennui où l'on éprouve une douceur inexprimable à regarder silencieusement des estampes, surtout ces eaux-fortes hollandaises, si naïves, si intimes, si savoureuses, si fortement imprégnées du senti-

ment de la nature et des choses rustiques. N'est-il pas charmant, en effet, de voir, sur une méchante feuille de papier qu'on tient à la main, s'ouvrir des perspectives riantes, des danses villageoises, des paysages agrestes dont le lointain s'enfonce à perte de vue, des scènes de charlatans forains ou de vielleurs ambulants, et ces pittoresques cabarets, ombragés de houblon, où fument et boivent paisiblement les gueux de terre et les gueux de mer?

CHARLES BLANC.

La Société des Aqua-fortistes, *publication artistique d'eaux-fortes, œuvres originales.* — A. Cadart *et* Chevalier, *éditeurs, rue Richelieu.* 66. — *Une livraison chaque mois, contenant cinq eaux-fortes tirées sur papier vergé*[1].



a *Société des Aqua-fortistes*, fondée depuis quelques mois, vient de faire paraître sa cinquième livraison. Nous sommes donc tout à l'aise pour juger du but qu'elle se propose et des résultats déjà obtenus.

Disons tout d'abord que cette Société est formée d'artistes jeunes et de bonne foi, les uns déjà remarqués aux dernières expositions, les autres désireux de se faire connaître. Les têtes de ce groupe indépendant, très en dehors de la tradition académique, prétendent aussi enrayer ce mouvement que l'on avait baptisé *le Réalisme*.

M. A. Legros et Bracquemond sont les pontifes de la nouvelle église. Austères comme tous les jeunes néophytes, ils traitent de péchés mortels, la grâce de l'attitude, le charme de la couleur, la recherche de l'exécution. Ils prononcent d'un ton mystique des formules vagues. Ils veulent donner à leurs eaux-fortes l'aspect ferme, mais un peu rugueux, des bois de l'école allemande du xve siècle, oubliant que chaque procédé comporte une donnée absolument différente; que l'eau-forte peut à sa façon exprimer des résultats tout aussi nets et simples que les bois les plus primitifs, et que l'on ne doit jamais pasticher les procédés des maîtres antérieurs, mais seulement se pénétrer du sens de leur œuvre. *Le Réfectoire* de M. A. Legros ne diffère guère des pièces qu'il avait déjà publiées; on y rencontre le même manque d'effet, la même inhabileté voulue de la pointe, la même insouciance du dessin et la même naïveté puérile de composition. Mais quant à M. Bracquemond, nous regretterions bien autrement de le voir persister dans ce système dont l'idéal est d'arriver « à ne mettre sur une planche que des valeurs de tons. » Nous ne saurions reconnaître, dans la pièce baptisée *l'Inconnu,* le dessinateur brillant et serré du *Battant de porte*, du portrait de *Théophile Gautier;* ce canard qui suit une tortue est taillé au couteau dans un bloc de sapin, et les roseaux de cet étang se rattachent à l'école d'Épinal. Si nous insistons, c'est que nos lecteurs ont eu plus d'une fois à apprécier les meilleurs côtés du talent délicat et coloré de M. Bracquemond; et, pour n'en citer qu'une preuve, nous rappellerons *le Lac* d'après Corot.

1. Toutes ces eaux-fortes sont imprimées chez M. Auguste Delâtre, auquel nous devons rendre toute justice pour les livraisons que nous avons sous les yeux.

Citons encore, pour clore la série des aqua-fortistes « à outrance, » M. Édouard Manet, qui a pour excuse d'être, dans ses peintures, un coloriste très-savant ; ses *Gitanos* semblent chercher Goya au moins dans l'aspect général. Quant à M. de Balleroy, nous ne rappellerons ses *Chiens se disputant un lapin,* que pour regretter que ce peintre ait offert au public un croquis si peu avancé. Les peintres qui se proposent de faire partie de la *Société des Aqua-fortistes* s'exposeraient à de grands mécomptes s'ils croyaient pouvoir publier impunément des improvisations rapidement égratignées sur le cuivre. « Eh quoi ! écrivait récemment un maître dont on ne contestera pas la compétence, M. Eugène Delacroix, eh quoi ! improviser, c'est-à-dire ébaucher et finir dans le même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, sans hésitation ni faiblesse, ce serait, pour un mortel, parler la langue des Dieux comme sa langue de tous les jours ! Connaît-on bien tout ce que le talent a de ressources même pour cacher ses efforts, et qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté ? La meilleure preuve de ce labeur persévérant, dont les grands esprits gardent le secret, c'est la rareté des beaux ouvrages. »

C'est pour avoir prémédité leur composition et travaillé de leur mieux leur cuivre, que M. Ribot, dans son *École mutuelle,* que M. Gassies, dans son *Intérieur de forge,* et que M. Brendel, dans sa *Bergerie,* ont tous trois obtenu des résultats aussi intéressants qu'estimables. Les petites filles de M. Ribot prient avec la naïve ferveur de l'enfance ; un bon coup de soleil se joue librement sur l'enclume et la forge de M. Gassies, et les moutons de M. Brendel sont groupés avec beaucoup de naturel.

La *Vue de la ville de Maasline, Écluses de la Meuse,* de M. Jonckind, offre, sur de plus grandes proportions, le charme pénétrant, la science profonde des valeurs que nous avons déjà signalés dans ses précédentes eaux-fortes. Nous voici en pleine Hollande : une jetée, un moulin qui pompe l'eau du marais ; à droite, un canal sur la glace duquel glissent, comme des ombres, des patineurs obliques qui vont au marché seuls ou deux à deux, les bras enlacés derrière la ceinture ; au fond, une église et les dernières maisons des faubourgs de la ville ; une bande d'oiseaux sillonne un ciel léger et flottant comme la respiration qui sort l'hiver d'une poitrine haletante. Les maîtres anciens de la Hollande n'ont rien écrit de plus vif et de plus frappant.

M. Jules Jacquemart a envoyé des *Souvenirs de voyage.* C'est très-prosaïquement une collection de chaussures groupées sur le parquet, au bas de la table à peinture, près de la palette et du rouleau de papier à étude. Ces brodequins n'ont rien de commun avec les knémides des Grecs d'Homère, et ce n'est certes pas la rotule d'Agamemnon qui a fatigué ces bottines. Cette réunion de vieux amis qui ne me semblent guère avoir franchi les frontières du demi-monde, a cependant, outre une physionomie tout à fait parisienne, je ne sais quel aspect mélancolique qui provoque le sourire et tout à la fois l'arrête sur les lèvres. C'est en tous cas un rébus curieux à expliquer, car, le sujet admis, nous donnons cette eau-forte pour une merveille de netteté dans le dessin, d'habileté dans la pointe, d'éclat dans la morsure. Nous la tenons pour une des plus parfaites que nous ayons vues.

Un Parc de moutons a été gravé par M. Daubigny avec l'art consommé qu'on lui connaît et avec une énergie nouvelle dans son œuvre. Cependant les seconds plans, dans la partie droite, nous semblent être accusés trop violemment.— On peut dire, sans que cette observation fasse oublier les excellentes pages que nous venons de citer dans les deux premières livraisons, que la troisième a décidé du succès de cette publication. *Les Canards sauvages dans un étang,* par M. Jules Laurens, qui s'est rarement mon-

tré plus fin; *la Rivière d'Hyères*, de M. Jules Michelin, berge boisée et humide où se joue la lumière, sont les œuvres d'artistes rompus aux difficultés de la pratique. Mais *les Moutons de Claudine*, de M. Jules Hereau, le *Louis XI à Péronne*, de M. Allard Cambrey, et *la Rue des Marmousets*, de M. Lalanne, sont les débuts brillants et déjà plus que pleins de promesses de peintres qui n'avaient jamais touché la pointe. *La Rue des Marmousets* est une poétique étude prise dans le vieux Paris d'hier dont nos enfants chercheront vainement des traces dans leurs rues froidement correctes; la lumière tombe avec franchise et gaieté sur les murailles capricieusement percées de fenêtres innombrables. M. Charles Méryon a été, nous assure-t-on, des premiers à applaudir à cette belle eau-forte qui rappelle les grandes qualités de son œuvre.

M. Seymour Haden, un des plus brillants aqua-fortistes qui soient en Angleterre, a donné une *Vue des bords de la Tamise*, empreinte d'une vive couleur locale; madame Frédérique O'Connell, une très-belle étude que nous avons décrite jadis dans la *Gazette* (t. V, p. 354), sous ce titre : *le Chevalier*.

Depuis quelques semaines, la Société a changé son bureau. Il se trouve composé d'artistes offrant de sérieuses garanties de talent et de caractère. Mais qu'il évite les exclusions inconsidérées. Déjà court le bruit que ce comité serait plus sévère que le jury officiel. Voilà bien les artistes!

Quoi qu'il en soit, il faut donc encourager loyalement cette *Société des Aqua-fortistes* toutes les fois que ses œuvres témoigneront de la bonne foi de leurs auteurs, et être encore parfois indulgent pour ce défaut dont on se guérit toujours trop tôt : la jeunesse.

PHILIPPE BURTY.

ERRATA.

A la page 361 du tome XIII, au-dessous du bois, au lieu de *Sarcophage phénicien*, lisez : *Sarcophage trouvé en Phénicie*.

A la page 55 du tome XIV, au lieu de *Alyate, roi de Syrie*, lisez : *Alyate, roi de Lydie*.

— Un accident irréparable, arrivé pendant le tirage au portrait du sculpteur Simart, gravé par M. Bracquemond pour accompagner l'étude de M. Léon Lagrange, nous en rend la publication impossible.

Le directeur : EDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE III

GRÈCE OCCIDENTALE. — CORINTHE



FIG. 5. — DIANE

Les Ioniens instruisirent les conquérants doriens, qui les avaient chassés; ils leur renvoyèrent plus brillante la civilisation dont ils avaient emporté le germe de Grèce en Asie. Cet échange, qui n'eut rien de systématique, qui fut l'effet du commerce et de relations insensiblement répétées, plaide hautement en faveur de la race ionienne. Je ne prétends point pour cela rabaisser l'esprit dorien et lui enlever une part incontestable dans le dualisme qui constitue la grandeur du génie grec. Non-seulement cet esprit est politique, pratique, plein de dignité, simple avec héroïsme, conservateur avec l'instinct de la morale et des sages institutions; mais, dans les lettres et dans les arts, on retrouve son empreinte vigoureuse. Quand son heure sera venue, il imprimera à la poésie et à la musique un caractère tellement particulier que la Grèce entière l'appellera *dorien*. Nous verrons que les *écoles doriennes*, dans la peinture et la sculpture, ont eu un style propre, et qu'elles ont brillé surtout par le style. Dans l'architecture, l'*ordre dorique* est le premier des ordres grecs, et il a prêté aux monuments sa nudité sévère et sa grandeur qui ne veut rien

1. Voyez les livraisons du 1er janvier et du 1er février.

devoir qu'aux lignes et qu'aux proportions. Il est vrai qu'on trouvera toujours la raison, la gravité, comme principe de ces divers triomphes de l'esprit dorien; tandis que le mouvement, la fécondité, le besoin d'éclat, de progrès et de luxe, le commerce, le goût des aventures, la curiosité infatigable, l'imagination, l'élégance, la grâce, sont le privilége de l'esprit ionien. Aux Ioniens aussi appartiennent la mer et les ports magnifiques, les doux climats, les plaines bien arrosées; pour eux sont les bienfaits de la paix et les impulsions d'une prospérité soudaine.

Au contraire, l'invasion des tribus doriennes a bouleversé la Grèce continentale; les éléments hostiles qui devaient composer un jour la société grecque ont lutté durant des siècles avant de se concilier; les conquérants et les peuples conquis ne se sont fondus ensemble qu'après avoir longtemps fait l'épreuve des révolutions, des guerres, des révoltes, des émigrations, de toutes les violences en un mot : or, la violence à l'état permanent ramène une société vers la barbarie. Les tribus doriennes, quand elles passèrent du nord de la Grèce dans le Péloponèse, n'étaient rien moins que civilisées. Aussi pourrait-on comparer l'invasion d'un peuple nomade qui vient se jeter sur un pays plus avancé à ces torrents qui se précipitent de la montagne et grossissent le cours d'un fleuve : ils le grossissent, mais ils lui apportent d'abord une impétuosité funeste aux campagnes, des eaux fangeuses et mêlées de débris, des neiges encore glacées; ce n'est qu'à une grande distance que le calme et la limpidité reparaissent, et que le fleuve, tiédi sous les rayons du soleil, devient fécond et bienfaisant. Tels sont les effets des invasions : il faut des siècles pour que les conquérants plus grossiers se laissent gagner aux douceurs de la civilisation et aux séductions des arts.

Nous avons déjà montré combien la sculpture était voisine de l'enfance, dans la Grèce occidentale, au moment où les insulaires, c'est-à-dire les artistes de Samos, de Chio, de l'île de Crète, intermédiaires d'une science plus reculée vers l'Orient, allaient lui offrir leurs leçons et lui apprendre à fondre le bronze ou à tailler le marbre. La sculpture en bois avait suffi d'abord aux besoins du culte. L'image n'était qu'un symbole de la divinité, si grossière qu'elle fût; mais ceux qui avaient adoré une pierre en y attachant l'idée des Grâces ou de l'Amour, pouvaient bien trouver merveilleuse une statue équarrie à la hache, dont les quatre membres étaient indiqués. Les poëtes, par les brillantes peintures qu'ils tracèrent des dieux, donnèrent l'éveil à l'imagination publique, et firent sentir peu à peu combien les vieux simulacres différaient des types divins qu'ils chantaient. L'action de la poésie sur la sculpture est aussi incontestable que son influence sur la religion grecque. L'Ionie dut peut-être

aux vers d'Homère les progrès de ses statuaires, et l'on sait que Polygnote, le premier grand peintre qu'ait eu la Grèce, s'inspirait sans cesse de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. De même la poésie d'Homère, à mesure qu'elle pénétra la mémoire des peuples doriens, dut suggérer à leur imagination des formes plus sensibles pour les divinités, un certain nombre de types arrêtés que la sculpture s'efforça d'atteindre.

D'abord, les proportions gigantesques des dieux homériques ne furent que trop fidèlement reproduites par la statuaire, même au début. De là ce goût des figures colossales, dont l'Orient et l'Égypte présentaient d'ailleurs tant de modèles : comme l'épopée montrait les dieux plus grands que les hommes, on s'accoutuma à considérer la grandeur matérielle comme l'enveloppe de la grandeur morale. Les artistes grecs tenaient à honneur de chercher leurs inspirations dans Homère et dans Hésiode, et l'on conçoit que les traits dont se servent les poëtes pour figurer rapidement les dieux aient frappé leur esprit en y traçant des images plastiques. Quelques mots, une seule épithète, suffisent pour produire cet effet, surtout chez un artiste accoutumé aux sensations de la forme. Quand Jupiter agite sa tête puissante et ébranle l'Olympe, je vois le maître des dieux dans toute sa grandeur, et cette *chevelure*, qui rappelle la crinière du lion, ne m'étonnera point sur le colosse que construira plus tard Phidias. Si le poëte me vante les *beaux bras* de Junon, je vois aussitôt des formes pleines de largeur et d'une grâce généreuse. Dans la nature féminine, de beaux bras ne vont point seuls; ils font supposer des poignets finement noués, des attaches d'épaules nobles, un cou bien modelé, une nuque vigoureuse, une poitrine pleine d'ampleur, car toutes les parties supérieures du torse sont solidaires et conçues dans un principe identique. Des bras délicats impliquent nécessairement des formes plus chétives, des bras puissants des formes plus puissantes. Le mot d'Homère est donc pour le lecteur attentif la clef d'une série d'images plastiques. En signalant Junon aux beaux bras, il fait apparaître une figure de femme majestueuse, pleine de prestance, de grâce éloquente, et d'une beauté digne d'inspirer un sculpteur. Lorsque Hésiode nomme la Victoire *aux belles chevilles*, il touche un point caractéristique, il fait deviner un genre de beauté propre à la Victoire. Une belle cheville suppose nécessairement une jambe élégante, des cuisses d'un galbe pur, un genou bien attaché, un pied léger qui bat gracieusement dans les airs, tandis que la déesse poursuit son vol rapide. Il y a solidarité entre ces diverses parties du corps, comme il y a solidarité entre les parties supérieures : c'est une loi de la création. Le poëte qui épargne les descriptions et peint par une seule épithète est en même temps un artiste ; il a le sen-

timent de la nature, et ses images sont favorables au développement de la statuaire. Prenez les poëtes grecs, étudiez leur manière sobre et précise de saisir la beauté, rendez-vous compte des sourires de Vénus, de sa ceinture irrésistible, des yeux bleus de Minerve, des belles épaules de Neptune, et vous verrez avec quelle force l'image plastique jaillit de ces simples mots. Tel est le secret des maîtres : une seule touche leur suffit.

La poésie, en présentant aux Grecs un idéal de plus en plus net de leurs différentes divinités, a donc contribué à rendre, non pas insupportables, mais insuffisants, les produits de l'enfance de l'art. On voulut suppléer à l'art par des imitations plus directes : les prêtres habillèrent les statues, à l'égal des mannequins, et ces vêtements étaient propres à faire illusion à la foule par leur magnificence. Cet usage venait-il d'Égypte, et faut-il croire Diodore qui raconte que dans le monument d'Osymandias il y avait un théâtre où les spectateurs étaient figurés par des mannequins habillés? Il est probable qu'une telle mode, répandue dans l'Inde, était commune aussi à d'autres pays : aujourd'hui même, certains peuples chrétiens ont des madones qu'ils parent comme des femmes. Les Grecs avaient fini par sourire des naïvetés de leur culte. Ils avaient à Élis une statue de Neptune jeune, que l'on revêtait, selon la saison, d'une robe de lin, de byssus ou de laine; ils l'appelaient, pour cette raison, le *Satrape*.

Des pratiques semblables intéressent peu l'art : elles lui semblent même contraires, parce qu'elles le détournent des véritables principes de l'imitation. Habiller une statue, ce n'est pas imiter, c'est répéter la nature : on imite avec des matières différentes. Toutefois, l'habitude de déguiser les vieux simulacres a pu répandre un genre de sculpture qui est demeuré le privilége de l'antiquité. On songea à clouer sur ces statues des feuilles de métal très-minces, propres à protéger le bois et surtout à donner au dieu un aspect éclatant. C'est ainsi que les Orientaux revêtaient de plaques de métal l'intérieur de certains monuments. A Carthage, on voyait un temple semblable, et, si l'on en croit Tite-Live, le temple de Jupiter Capitolin, à Rome, était orné d'or plaqué.

Plus tard, quand il s'agit de faire de nouvelles statues, au lieu d'appliquer le métal sur une figure en bois qui lui servait de noyau, il parut plus simple de donner à la feuille métallique une plus grande épaisseur, afin qu'elle eût sa consistance propre et n'eût plus besoin de soutien. Battues au marteau, travaillées au repoussé, ciselées, les différentes parties étaient réunies par des clous et formaient un ensemble nécessairement fort imparfait. Il est vrai que plus les dimensions de la statue sont

colossales, plus le travail est aisé, les courbes étant moins délicates et les retours des surfaces moins brefs. Homère ne parle que de statues d'or, et l'histoire nous assure que ce ne sont point là les mensonges d'un poëte, mais les souvenirs d'un oriental qui ne faisait qu'embellir la réalité. Il appelle les statues d'or l'œuvre de Vulcain; or, Vulcain n'est pas seulement un dieu industrieux, c'est un forgeron qui fabrique des armes. Je me figure volontiers ce genre de sculpture, auquel aucun nom d'artiste n'est resté attaché, comme l'apanage des artisans qui battaient sur la même enclume les plaques destinées à revêtir une statue et les plaques destinées à former une belle armure, celle de Glaucus, par exemple, qui était en or, et qu'il échangea contre les armes de cuivre de Diomède. Modeler le corps pour le protéger et le modeler pour l'imiter ne sont point choses si différentes dans un art primitif. Voilà pourquoi le procédé de battre le métal me paraît antérieur à l'art de le fondre. Ce procédé est plus économique et plus naturel; plus naturel avec l'or surtout, métal malléable, d'une essence fine et ductile, plus économique parce que la quantité d'or qu'on employait était beaucoup moins considérable.

Quant aux statues d'or massif, non-seulement elles n'ont pu être fondues qu'à une époque plus avancée, lorsque l'on savait couler le métal dans un moule, mais je n'en remarque guère que dans les pays barbares. La statue d'or, œuvre d'Onasimédès, que montraient les Thébains, celle que Gorgias consacra lui-même à Delphes, étaient d'une époque postérieure et peut-être seulement dorées. Au contraire, les statues massives étaient en Orient. Lucien, le railleur incrédule, nous représente, dans son *Jupiter tragédien*, Jupiter recevant les dieux et les faisant asseoir. Il les place selon leur valeur et selon leur poids. Les dieux en or passent avant les dieux de bronze, et les plus lourds sont les premiers. Mais les dieux en or, ajoute Lucien, sont d'une forme grossière, sans proportion, non parce qu'ils sont le produit d'un art primitif, mais parce qu'ils appartiennent à des contrées barbares : ils s'appellent Anubis, Mithra, Atys, etc.

L'or fut longtemps rare en Grèce. Les rois de Lydie, qui le tiraient des sables aurifères du Pactole, envoyaient de l'or en présent aux oracles qu'ils consultaient et aux villes dont ils souhaitaient l'alliance. Plus ce métal était rare, plus il semblait digne d'être consacré aux dieux, soit qu'on voulût apaiser leur colère, soit qu'on espérât se les rendre favorables et pénétrer les secrets de l'avenir. La superstition faisait paraître nécessaires les sacrifices les plus réels. Aussi des offrandes innombrables et vraiment magnifiques remplissaient-elles les divers sanctuaires de la Grèce, offrandes envoyées par les rois, les villes et les particuliers. Ces

offrandes auraient contribué à affranchir les Grecs de toute tyrannie hiératique, si les prêtres eussent prétendu en exercer une, car elles arrivaient des pays les plus divers et les plus lointains. Les artistes de Chio ou de Rhégium, de Syracuse ou d'Égine ne demandaient certes pas des modèles aux sanctuaires du continent pour exécuter une Minerve, des Grâces ou un Bacchus. Ils consultaient plutôt le goût des particuliers qui leur faisaient cette commande et voulaient se signaler par leur munificence ou par leur piété. N'y avait-il pas là un principe de liberté pour l'artiste et de progrès pour l'art? Quand on annonçait aux Amphictyons de Delphes ou aux Théocoles d'Olympie qu'une statue en or était arrivée de Corinthe, un bronze colossal de Samos, ils n'examinaient pas si le nouveau dieu était conforme à leurs traditions, mais ils étaient plus sensibles à la beauté du présent, au lustre qu'en recevait leur sanctuaire. On ne trouve guère d'exemple qu'une statue ait été refusée parce qu'elle était contraire aux règles, et l'artiste qui l'avait exécutée dans sa patrie n'avait point demandé des modèles. Ces offrandes innombrables contribuaient donc, en supposant que cela fût nécessaire, à l'émancipation de l'art; elles furent les premiers monuments considérables de la sculpture dans la Grèce occidentale.

Dans le principe, ces offrandes n'étaient que des trépieds, des cratères, des couronnes, des ustensiles sacrés : l'art fut bientôt assez sûr de lui pour donner aux métaux une forme plus noble encore. Les auteurs citent comme la plus ancienne et la plus mémorable des statues de métal le *colosse de Cypsélus,* qu'on voyait à Olympie.

Cypsélus régnait à Corinthe au milieu du VII[e] siècle, vers l'an 657 avant J.-C. Ce n'est point un hasard qui nous fait rencontrer ainsi à Corinthe des preuves d'un double développement de la sculpture et de l'architecture : le colosse de Cypsélus d'une part, et d'autre part ce temple dont quelques colonnes se voient encore, et dont le style surpasse en ancienneté tous les temples restés debout sur le sol grec. La richesse et la prospérité des Corinthiens furent précoces. Leur situation, qui leur donnait les clefs du commerce de la Grèce, la piraterie d'abord, puis le transit régulier des marchandises et les droits qu'elles payaient pour franchir l'isthme, des vaisseaux nombreux qui sillonnaient l'une et l'autre mer, des relations établies avec les peuples les plus divers, l'industrie activée sans cesse par les besoins du commerce, tout contribuait à préparer le développement des arts à Corinthe. Dès le milieu du VII[e] siècle, la race éolienne secoue le joug des conquérants, c'est-à-dire de l'aristocratie dorienne qui s'était réservé tous les droits politiques, et s'empare à son tour du pouvoir. Les Bacchiades, ces deux cents souverains qui

n'avaient point voulu se mêler aux vaincus par des mariages, furent renversés, et Cypsélus fut porté sur le trône par la multitude. Cypsélus, instrument de la vengeance populaire, dépouilla et exila les Bacchiades. C'est alors que Démarate se réfugia en Étrurie avec des artistes dont le nom est contesté par la critique, mais dont l'influence est proclamée par les œuvres mêmes de l'art étrusque. En même temps, le nouveau tyran, ne sachant comment employer tant de richesses confisquées, fit construire, en or battu au marteau, une image colossale de Jupiter, et l'envoya à Olympie. Il fit exécuter une œuvre plus remarquable encore, et qui montre combien les artistes corinthiens étaient déjà habiles. C'était un grand coffre destiné à rappeler que sa mère l'avait dérobé aux bourreaux qui le cherchaient, lorsqu'il n'était qu'un petit enfant, en le cachant dans un coffre.

Le *coffre de Cypsélus* était célèbre dans l'antiquité par l'abondance et l'intérêt des sculptures qui le couvraient. Les sculptures étaient distribuées sur les cinq faces, et les sujets se suivaient comme autant de compartiments, système de composition plus simple et plus accessible pour un art primitif. Plus les divisions horizontales étaient fréquentes, plus les sujets étaient petits. Les figures étaient les unes sculptées dans le cèdre, les autres appliquées en ivoire ou en or. Pausanias décrit les scènes successives qu'elles représentaient. D'abord la course d'OEnomaüs et de Pélops, sur leurs chars, reproduite si souvent sur les urnes étrusques. On voyait ensuite la maison d'Amphiaraüs, trahi par sa femme Ériphyle, qui le force à partir pour le siége de Thèbes, où il trouvera la mort. Ériphyle est devant la porte, tenant le collier qui a payé sa trahison. Une nourrice porte un petit enfant; ses autres enfants sont groupés autour d'elle. Le char d'Amphiaraüs est prêt; l'écuyer tient les rênes et la lance de son chef. Amphiaraüs, un pied sur le char, tire à demi son épée, et, tourné vers son épouse, contient à peine l'envie de la tuer. Le tableau est complet et montre déjà une grande liberté de composition.

A côté, les jeux funèbres célébrés en l'honneur de Pélias. Hercule est assis sur un trône; des spectateurs assistent aux courses de chars, aux luttes, aux combats du ceste qui animent l'arène. Les joueurs de flûte phrygiens redoublent l'ardeur des conquérants. On voit les trépieds qui seront la récompense des vainqueurs. Ici encore il est impossible de ne pas songer aux jeux funèbres que représentent les peintures des tombeaux étrusques. Le premier compartiment du coffre se terminait par un des travaux d'Hercule, tuant l'hydre de Lerne avec l'assistance de Minerve, et par la représentation des Harpies que chassent les fils de Borée.

Sur le second côté, on voyait la Nuit portant deux enfants dans ses bras : l'un était blanc, c'était le Sommeil ; l'autre était noir, avec les pieds paralysés, c'était la Mort. L'ivoire et le cèdre suffisaient à produire cette différence de couleur. Plus loin, la Justice, sous les traits d'une belle femme, tenait à la gorge une autre femme hideuse, l'Injustice, et la frappait d'un bâton. Il n'est point inutile d'avertir que des inscriptions gravées de toutes parts indiquaient les noms des personnages ; quelquefois des vers exposaient le sujet. Ainsi un distique expliquait qu'une jeune fille qui suivait Apollon amoureusement était la prêtresse Marpessa. Jupiter, sous les traits d'Amphitryon, présentait à Alcmène une coupe et un collier. Ménélas, au contraire, l'épée nue, poursuivait Hélène pour la tuer.

Plus loin, Médée est assise sur un trône ; à sa droite est Jason, à sa gauche Vénus qui la pousse à suivre Jason. Les Muses, conduites par Apollon, forment leur divin chœur. Atlas porte le monde sur ses épaules, tandis qu'Hercule s'approche pour prendre sa place sous le fardeau. Mars armé emmène Vénus. Thétis résiste aux embrassements de Pélée, un serpent s'élance de sa main (fig. 1). Persée fuit devant les sœurs de Méduse, qui le poursuivent (p. 203, fig. 2). Les vases peints reproduisent la plupart de ces sujets : on en verra quelques-uns aux pages qui suivent.

Sur le troisième compartiment sont représentées deux armées. Un ancêtre de Cypsélus, Mélas, originaire de Gonusse, force Alétès, roi des Corinthiens, à le recevoir parmi les habitants de Corinthe. Alétès ne cède qu'à la force, mais il cède ; c'est pourquoi les soldats semblent, les uns près d'en venir aux mains, les autres disposés à confondre leurs rangs en s'appelant d'un geste amical.

Le quatrième côté, en commençant par la gauche, montre Borée enlevant Orithyie. Hercule combat Géryon aux trois corps (fig. 3). Achille tue Memnon ; les mères des deux héros assistent au combat. Castor et Pollux enlèvent Hélène et Æthra ; cette dernière s'est jetée à terre. Agamemnon vient de tuer Iphidamas, dont le cadavre est défendu par Coon ; sur le bouclier du roi, la Terreur est figurée par une tête de lion. Mercure conduit devant Pâris les trois déesses qui se disputent la pomme (fig. 4). Diane paraît ensuite avec des ailes, tenant d'une main une panthère, de l'autre un lion, réminiscence frappante des sculptures assyriennes (voy. p. 193, fig. 5). Derrière elle, Ajax veut entraîner Cassandre, qui s'attache à la statue de Minerve. Étéocle se précipite sur son frère Polynice, tombé déjà sur le genou : derrière Polynice est une femme horrible, aux dents saillantes, aux ongles crochus ; une inscription avertit que c'est la *Destinée*. Ce sujet est répété fréquemment sur les urnes étrusques. Bacchus est étendu dans une grotte ; il tient une coupe d'or :



FIG. I. — THÉTIS ET PÉLÉE

il est barbu et vêtu d'une longue tunique : il est entouré de feuillage et de festons de vignes (page 209, fig. 6).

Enfin, le dernier compartiment montre Ulysse et Circé couchés sur un lit : les femmes de Circé travaillent devant la porte. Le centaure Chiron est à côté; il n'a pas les quatre pieds d'un cheval, comme l'art les lui donnera plus tard; ses jambes de devant sont encore celles d'un homme. Ensuite les néréides conduisent des chars traînés par des coursiers aux ailes d'or, tandis que Vulcain remet à Thétis les armes qu'il vient de forger pour Achille ; Vulcain paraît chanceler sur ses pieds boiteux; un ouvrier le suit, ses tenailles à la main. On voit plus loin des mules qui conduisent au fleuve deux jeunes filles, Nausicaa, la tête voilée, et sa suivante, qui tient les rênes. En dernier lieu, Hercule perce les centaures de ses flèches : plusieurs ont déjà succombé.

Quel était l'auteur d'une œuvre aussi considérable? Les anciens l'ignoraient; ils croyaient seulement que les inscriptions en vers étaient du poëte Eumélus, Corinthien, ce qui n'est pas vraisemblable, car Eumélus vivait cent ans avant Cypsélus. Il faut regarder le coffre de Cypsélus comme le travail collectif de plusieurs artistes, comme l'expression de l'école corinthienne au VIIᵉ siècle avant notre ère. Je remarque d'abord, dans le choix des sujets, l'influence des poëtes et de leur mythologie. Déjà la sculpture ose traiter les scènes les plus variées, les amours des dieux, les exploits des demi-dieux, les luttes homériques, les tableaux plus intimes de l'*Odyssée*, les fables ou la représentation d'êtres allégoriques. Les siècles suivants s'élèveront à des conceptions plus belles et les rendront d'une manière plus heureuse, mais il leur restera peu à inventer. Les vases peints nous apprennent comment ces compositions, exposées perpétuellement à Olympie dans un lieu célèbre et tant visité, ont servi de modèles et ont dû être plus d'une fois copiées. J'en ai reproduit quelques-uns dans les pages qui précèdent et qui suivent; il m'eût été facile de multiplier ces rapprochements, mais il n'en fallait qu'un petit nombre pour faire juger le style archaïque. Il convient d'ajouter que l'imitation est encore bien imparfaite, puisque des inscriptions sont nécessaires, comme dans l'Europe du moyen âge, pour expliquer le sujet. L'art s'efforce déjà cependant de rendre ce secours inutile; il s'efforce de se constituer une symbolique claire, d'indiquer directement la Mort et le Sommeil, la Justice et l'Injustice; Hercule, Vulcain, Persée, Thétis, ont déjà leurs attributs distinctifs.

D'autre part, la sculpture retrace toujours volontiers ces types horribles et grimaçants, héritage de l'Orient et de ses fantaisies maladives, que l'art étrusque perpétua à plaisir, mais dont l'art grec se défit promp-

tement, ou plutôt qu'il idéalisa et convertit en beaux et nobles attributs. Pendant son enfance, la sculpture représente plus volontiers des monstres et des chimères affreuses, parce que les imaginations sont livrées à la superstition, mais surtout parce qu'il est plus aisé de faire laid que de



FIG. 2. — PERSÉE POURSUIVI PAR LES SŒURS DE MÉDUSE

faire beau. Un enfant prend un crayon, essaye de tracer une belle figure, et trace une caricature; tant il est vrai que le laid est notre premier essai, le beau notre effort le plus difficile! L'art, qui sent son impuissance, aime à frapper par l'épouvante, émotion prompte qui se produit à peu de frais. En cela, l'enfance des sociétés et leur vieillesse se rencontrent. Nous

approchons cependant des temps où les Grecs craindront de peindre la difformité : bientôt les artistes feront tomber le manteau de Vulcain sur ses pieds pour cacher qu'il est boiteux; bientôt ils n'oseront pas représenter Cynégire mutilé sur les murs du Pœcile, mais ils lui laisseront les mains que la hache des Perses avait coupées; bientôt les blessés eux-mêmes mourront sur les frontons d'Égine avec grâce et en souriant.

Quelle que fût la richesse de Corinthe, quel que fût le développement de sa civilisation, elle dut à ses relations avec l'Orient de devancer le reste de la Grèce dans la sculpture. Dès que les colonies de marins et de marchands envoyés de l'Orient commencèrent à explorer les côtes de la Grèce, une position aussi merveilleuse, sur un isthme qui unissait deux grands pays et deux mers, dut frapper les explorateurs. Les souvenirs populaires avaient conservé le nom d'une Océanide, *Éphyre* (Ophir?), qui avait donné son nom à la ville naissante. A la querelle du Soleil et de Neptune, qu'on prétendait s'être disputé la possession de la ville d'Éphyre, se rattachait la double idée d'Orientaux et de navigateurs. L'importance et la nature du culte de Vénus à Corinthe attestent également des liens étroits avec la Phénicie. Le voyage du Corinthien Bellérophon en Lycie, Médée venant de Colchide pour régner à Corinthe, sont de nouvelles preuves de cette constante parenté avec l'Orient. Le commerce des Corinthiens avec l'Orient était bien plus considérable que leur commerce avec l'Occident; aussi avaient-ils construit deux ports, le Schœnus et Cenchrées, sur la côte orientale de leur isthme, tandis qu'ils n'en avaient qu'un seul, le port Lechée, sur la côte occidentale. Les métaux, les matières précieuses nécessaires à l'industrie, les premiers artisans et les premiers modèles, longtemps peut-être les produits importés des artistes étrangers, leur vinrent de l'Orient. L'action du commerce sur un pays plus arriéré est tellement répétée, lente, insensible, qu'elle échappe à l'analyse des historiens : ils ne peuvent que la constater. L'influence des arts de l'Asie sur l'art de Corinthe n'a donc rien qui nous étonne, et cette influence, plus marquée qu'en aucun lieu de la Grèce, explique le progrès plus rapide de l'art.

CHAPITRE IV

LES MAÎTRES CRÉTOIS A SICYONE

A quelques lieues de Corinthe, à l'extrémité d'une plaine qui est commune aux deux villes, s'élevait jadis Sicyone, dont le nom occupe



FIG. 3. — HERCULE ET LE TRIPLE GÉRYON

une place considérable dans l'histoire de l'art grec. Sicyone ne fut jamais puissante. Le voisinage de Corinthe la condamnait à un rôle secondaire; son commerce était subordonné à celui de Corinthe, et, quelque prospère qu'il fût, il n'était que le reflet de la prospérité corinthienne. La ville ne pouvait donc espérer d'accroissements, mais elle brilla parmi les villes grecques par son amour pour les arts, par l'éclat avec lequel elle les cultiva, par le nombre d'artistes auxquels elle donna naissance. Située au seuil du Péloponèse, ainsi que Corinthe, Sicyone fut un premier point de fusion entre le génie dorien et le génie ionien : ses écoles unirent les principes et la solidité de l'un avec la liberté et la grâce de l'autre. La situation des ruines de Sicyone a quelque chose d'enchanteur. Il est vrai que ces ruines sont toutes dans l'ancienne citadelle. La ville basse, qui s'étendait dans la plaine et se reliait à la mer, fut détruite dès l'antiquité par Démétrius Poliorcète. Les murs qui l'entouraient, ainsi que le port et le quartier maritime, n'avaient pas moins de trois lieues de tour. Mais Démétrius, l'an 303 avant J.-C., s'étant emparé de Sicyone, la détruisit et transporta ses habitants sur le plateau consacré à Cérès. Il espérait pouvoir ainsi la défendre et la garder plus facilement.

C'est donc uniquement sur le plateau que se trouvent les ruines de Sicyone, soit les restes de la ville de Démétrius, soit les débris des temples, du stade, du théâtre, qui se trouvaient auprès de l'ancienne acropole. Cette acropole est vaste et unie. Jadis l'eau y était amenée en abondance, et arrosait de fertiles jardins ; aujourd'hui les jardins ont fait place à des champs d'orge et de blé. Plusieurs chemins, taillés dans les rochers et jadis fortifiés, conduisent sur le plateau qui commande une vue admirable. Le regard des Sicyoniens embrassait une plaine couverte de moissons abondantes, dont la plus grande partie appartenait aux Corinthiens; il embrassait aussi, avant la destruction de Démétrius, la basse ville avec ses temples, ses œuvres d'art innombrables, ses vaisseaux, qui ne pouvaient rivaliser avec les flottes puissantes de Corinthe. A droite, ils voyaient l'Acrocorinthe, une véritable montagne dont les rochers dorés par le soleil supportaient la forteresse et le temple de Vénus peint de riches couleurs. Le golfe de Corinthe, dont les eaux sont plus bleues que le ciel, s'arrondit mollement et s'arrête tout à coup au promontoire de Junon Acræa, qui cache la mer des Alcyons. Au delà du détroit, la vue se porte sur les côtes de la Béotie, de la Phocide, de la Locride, découpées à l'infini. Le Parnasse, l'Hélicon, le Cithéron dressent à l'horizon leur sommets blanchis par la neige. La mer elle-même, resserrée de toutes parts, ajoute au charme d'une riante nature, et les tempêtes ne peuvent l'agiter jusque dans ses profondeurs. En face de Sicyone



FIG. 4. — MERCURE ET LES TROIS DÉESSES

s'étend une plage de sable fin où naissent au printemps les lis marins et les fleurs dont les racines aiment l'humidité. La douceur du site ne nuit point à son grand caractère. Un peuple qui vivait au milieu de conditions aussi charmantes semblait prédestiné à l'amour du beau et des jouissances élevées.

De tout temps, en effet, les arts furent en honneur à Sicyone. Elle disputait à Corinthe des inventions auxquelles l'une et l'autre ville avaient également tort de prétendre, par exemple celles de la plastique et de la peinture. Mais ces prétentions prouvent du moins que la culture des arts remontait dans ce pays à une haute antiquité. Pline rapporte que Sicyone fut longtemps le centre et, pour ainsi dire, la patrie de toutes les industries qui emploient les métaux, *officinarum metallorum omnium patria*. Encore en cela elle rivalisait avec Corinthe; peut-être cet art précoce était-il un héritage des *Telchines*, tribu vantée pour son habileté à travailler les métaux et qui avait anciennement occupé Sicyone. Si Corinthe subit l'influence de l'art oriental, Sicyone la subit également, et la jalousie avec laquelle les deux cités se disputaient toutes les inventions prouve que l'art avançait également aux deux extrémités de la plaine. Le jour seulement où les procédés furent assez parfaits pour que le talent individuel pût se développer librement et les écoles se fonder, ce jour-là, une grande différence s'établit. Corinthe fut bientôt singulièrement surpassée.

Avant le milieu du VIe siècle, je cherche en vain à Sicyone une œuvre que les historiens aient signalée. Je parle d'une statue en métal, car Pausanias cite quelques statues en bois, particulièrement un Hercule qu'on attribuait à Laphaès, sculpteur de Phlionte, ville voisine. Il ne fait que mentionner également deux grossières représentations de Jupiter et de Diane exposées sur la place publique : Jupiter était une pyramide, Diane une colonne. Le trésor des Sicyoniens était célèbre à Olympie. Il était composé de deux chambres revêtues de bronze, où l'ordre dorique et l'ordre ionique étaient alliés.

L'activité des ateliers de Sicyone nous est inconnue, mais elle était réelle. Des artistes commençaient à s'y former, lorsque deux sculpteurs étrangers vinrent s'y fixer. C'étaient deux Crétois nommés *Dipœne* et *Scyllis*. Vinrent-ils s'établir à Sicyone parce qu'ils devaient y trouver des compagnons et des élèves? Existait-il entre la Sicyonie et la Crète des relations habituelles, tradition des Telchines que l'on sait avoir habité l'un et l'autre pays? Cette dernière supposition n'a rien d'invraisemblable.

Le développement des métiers qui peu à peu conduisirent à l'art appa-



FIG. 6. — BACCHUS

raît de bonne heure en Crète. Les Dactyles et les Telchines furent toujours renommés dans le travail des métaux. Le voisinage de l'Égypte et de la Phénicie exerça une salutaire action. La Crète se trouvait sur la grande ligne de navigation commerciale des Phéniciens, qui y possédèrent des établissements. L'art de sculpter le bois et d'y tailler des dieux est représenté par le fabuleux Dédale, dont le mythe figure peut-être les exportations des produits crétois. Dédale vint à Athènes à la suite de Minos, comme il alla avec lui en Sicile. N'est-ce pas dire que le conquérant apportait avec lui la civilisation et les arts naissants? L'empire maritime établi par ce roi, la Grèce réduite en partie à lui payer tribut, Athènes et Mégare notamment, la mer purgée des pirates phéniciens (car sur mer, comme sur terre, la race sémitique est portée au brigandage), furent des événements qui agirent sur la destinée de la race grecque. La Crète, cette île au climat privilégié, aux ports magnifiques, au sol fertile, vaste comme un continent et cependant à l'abri des invasions, était dans une situation admirable pour commander la mer. Elle était le centre de la Méditerranée orientale, et Aristote, dans sa *Politique* (II, 10), remarque aussi qu'elle semblait appelée à régner sur toute la Grèce. L'empire de Minos fut la première manifestation de cette belle destinée. Pourquoi finit-il avec lui? Pourquoi la Crète disparut-elle aussitôt de la scène du monde? C'est un problème qui n'a point été résolu, et que les historiens modernes, qui se sont occupés spécialement de la Crète, n'ont point accusé assez fortement. Peut-être est-ce dans la constitution intérieure d'un pays qu'il faut chercher les causes de sa grandeur ou de sa faiblesse extérieure : la même loi préside à la destruction des États et à la décomposition du corps humain.

Les colonies doriennes qui vinrent s'établir en Crète y trouvèrent plus de calme que les conquérants de même race n'en trouvèrent dans le Péloponèse. Aussi l'île était-elle déjà redevenue florissante quand la Grèce était encore déchirée par les luttes des races qui se la disputaient. Les arts y grandirent d'autant plus vite qu'ils sentaient de plus près l'influence orientale. Les artistes crétois purent, à diverses reprises, venir donner des leçons à la Grèce. Ce que Dédale était pour la sculpture en bois, Dipœne et Scyllis le furent pour la sculpture en marbre. Les premiers, dit Pline, ils s'illustrèrent par ce genre de travail.

Le marbre qu'ils employaient était le marbre de Paros, à l'exemple des sculpteurs de Chio, et, ce qui est digne d'être noté, c'est que dans les deux îles de Paros et de Chio les Crétois avaient établi des colonies.

Dipœne et Scyllis vivaient avant Cyrus, vers la L^e^ olympiade; car Cyrus, parmi le butin enlevé des Sardes, emporta une statue d'*Hercule*

que ces deux artistes avaient faite pour Crésus. Ainsi, ce roi éclairé autant que magnifique avait demandé des œuvres d'art à la Crète, aussi bien qu'à Samos et à l'Ionie. Seulement, comme le royaume de Lydie fut détruit trente-cinq ans plus tard par Cyrus, on ne peut décider si la Lᵉ olympiade marque l'époque de la naissance des deux artistes ou celle de leur activité.

Arrivés à Sicyone, Dipœne et Scyllis entreprirent quatre statues de divinités. Peut-être les Sicyoniens les avaient-ils appelés de Crète pour exécuter ce travail, séduits, comme Crésus, par leur réputation. Ces quatre statues étaient commandées et payées par l'État : c'était donc un travail d'un grande importance. Avant de l'avoir achevé, cependant, les artistes étrangers quittèrent Sicyone et se réfugièrent en Étolie. Ils se plaignaient, nous dit Pline, d'une injustice. Sans doute, persécutés par leurs rivaux, ils avaient subi quelque affront public. La jalousie dut être le fond de cette querelle. Les artistes sicyoniens, qui façonnaient les métaux, durent considérer avec envie ces étrangers qui savaient travailler cette belle pierre blanche transparente, rehaussée de grains harmonieux qui imitaient la fleur et jusqu'aux taches légères de l'épiderme humain, cette pierre qui n'avait pas de nom dans la langue grecque, que l'on faisait venir à grands frais de l'île de Paros, qui donnait aux formes une douceur et une lumière inconnues.

Dipœne et Scyllis restèrent quelque temps en Étolie, ou plutôt en Acarnanie, car je crois à une erreur géographique de Pline, qui ajoute que la ville d'Ambracie (en Acarnanie) était remplie des œuvres des deux Crétois. Les pays étant limitrophes, le naturaliste romain a pu se tromper. Les arts n'avaient rien de commun avec les Étoliens, peuple grossier, adonné au brigandage, méprisé des autres Grecs. Ambracie, au contraire, située sur un beau golfe, entourée d'un fertile territoire, fut une ville très-riche jusqu'à la guerre du Péloponèse; c'était, de plus, une colonie corinthienne. Ce fut donc là que les Crétois trouvèrent un accueil si favorable qu'ils y restèrent assez longtemps pour exécuter des œuvres nombreuses. Mais un jour la peste éclata à Sicyone; la famine s'ajouta à la peste, et l'oracle de Delphes, consulté par les Sicyoniens, leur répondit qu'ils étaient justement punis par les dieux de leur ingratitude envers Dipœne et Scyllis. Les artistes furent rappelés, reçus avec de grands honneurs, comblés de présents. De retour à Sicyone, ils achevèrent leurs quatre statues. C'était *Apollon*, *Diane*, *Hercule*, *Minerve*, qui peut-être ne formaient qu'un seul groupe représentant la fameuse dispute du trépied, si chère aux villes doriennes. Hercule, pour forcer la pythie à répondre à ses questions, enlevait le trépied de Delphes; Minerve l'assistait, comme

cela se voit sur les vases peints; Apollon et Diane s'efforçaient de reprendre le trépied. Toutefois, ce sujet se prête peu à être traité en ronde bosse; il est plus favorable au bas-relief; le fameux relief du musée de Dresde en est la preuve. La vivacité des poses, les personnages entremêlés, le mouvement des divinités qui se disputent le meuble sacré, tout cela était difficile à rendre pour un art qui s'essayait à sculpter le marbre, et n'était encore que peu sûr de sa force. Il est plus naturel de croire que c'étaient des statues isolées destinées à divers sanctuaires et représentant les divinités principales de la ville.

La statue de Minerve fut plus tard frappée de la foudre; à Rome, sans doute, où les statues auraient été transportées, car Pausanias ne les vit plus à Sicyone. Clément d'Alexandrie rapporte que Dipœne et Scyllis avaient sculpté en outre pour les Sicyoniens une statue de Diane, non plus en marbre, mais en bois. Il faut bien noter que ces deux artistes n'ont pas seulement travaillé le marbre. Avant de suivre l'exemple des statuaires de Chio, ils taillaient le bois; c'est pourquoi on les appelait élèves de Dédale, bien que plusieurs siècles les séparassent de ce temps fabuleux. On ne doit donc pas craindre de prêter à leurs œuvres un caractère archaïque, embarrassé, roide, et, lorsqu'ils façonnaient le marbre, le mérite d'exécution devait être contestable. D'ailleurs, ni les Grecs ni les Romains n'ont loué leurs essais, tandis qu'ils avaient un goût si vif pour les œuvres de Théodore de Samos, et surtout pour celles de Bupalus de Chio.

Cléone et Argos, deux villes peu éloignées de Sicyone, possédaient également des statues des vieux maîtres crétois. Pline dit que l'une et l'autre cité en étaient *remplies;* mais cette assertion exagérée ne persuadera personne. Soit que les Crétois eussent continué de résider à Sicyone, soit qu'ils se fussent transportés dans deux villes si voisines, il est certain qu'ils travaillaient pour les habitants de Cléone et d'Argos. Pour Cléone, ils firent une *Minerve;* pour Argos, six statues composant un ensemble placé dans le temple des Dioscures. On voyait *Castor* et *Pollux*, tenant chacun un cheval; *Hilaïra* et *Phœbé*, leurs femmes; *Anaxis* et *Mnasinoos*, leurs fils. Ce groupe autoriserait la supposition que j'indiquais plus haut, et qui réunit en un même drame les quatre dieux qui se disputent le trépied de Delphes. Les figures étaient en bois d'ébène, quelques parties seulement en ivoire. L'art d'associer et d'agencer des matières différentes est déjà développé; les morceaux d'ébène, qui ne pouvaient être considérables, étaient ajustés avec soin; l'ébène lui-même n'est guère moins dur à tailler que le marbre. Sans rien préjuger du style encore primitif de ce groupe, on devine qu'il comporte une assez grande

habileté pratique et que les combinaisons de substances variées qui ont été le privilége de l'art grec sont déjà en honneur.

Argos n'est séparée que par deux heures de marche de Tirynthe, la ville d'Hercule, Tirynthe, qui montre aux voyageurs l'enceinte complète de ses murs cyclopéens, roches superposées que des portes et des passages obliques semblent défendre encore. C'est bien la cité homérique, le repaire d'un chef de bande établi sur une éminence d'où il surveille la plaine, le camp fortifié où une tribu belliqueuse renferme aussi bien le butin conquis par son propre brigandage que les troupeaux et les instruments de labourage menacés par d'autres brigands. Tyrinthe avait perdu de son importance, et Argos l'avait facilement reléguée dans l'obscurité. Elle n'en était pas moins respectée à cause de ses antiques souvenirs. Aussi les Tyrinthiens imitèrent-ils l'exemple de leurs voisins et demandèrent-ils aux Crétois une statue d'Hercule, leur fondateur. C'est la troisième statue de ce dieu, si révéré des Doriens, qu'exécutèrent Dipœne et Scyllis. De même ils répétèrent plusieurs fois l'image de Minerve. La Renaissance italienne nous montre avec quelle tranquillité naïve les maîtres primitifs se copient eux-mêmes.

Enfin le moine Cédrénus, historien byzantin dont les inepties sont nombreuses en matière d'art, raconte qu'il y avait à Constantinople, dans le palais de Lausus, une Minerve en émeraude haute de quatre coudées, c'est-à-dire de six pieds. Sésostris, roi d'Égypte, l'avait envoyée en présent à Cléobule, tyran de Lindos, dans l'île de Rhodes. Cette statue était l'œuvre de Dipœne et de Scyllis. Il est aussi naturel de faire ces artistes contemporains de Sésostris, qui vivait un millier d'années avant eux, que de confondre Bupalus de Chio avec Lysippe, comme l'a fait le même Cédrénus. Je ne dis rien de l'émeraude de quatre coudées, ou plutôt je soupçonne le moine ignorant d'avoir mal compris le mot *lychnitès*, par lequel on désignait une certaine qualité de marbre de Paros, et d'avoir cru qu'il s'agissait d'une pierre précieuse, émeraude ou autre. Dans ce cas, on admettrait simplement qu'il y avait dans le palais de Lausus une statue de Minerve, haute de six pieds, en marbre blanc, attribuée à Dipœne et à Scyllis. Cette statue, commandée anciennement par le tyran Cléobule, un des sept sages, avait été enlevée de Lindos. Lindos était une des cités doriennes de l'île de Rhodes; ses relations avec la Crète étaient tout à fait naturelles. Cléobule, d'ailleurs, fit ce qu'avait fait Crésus.

Tels sont les détails que l'antiquité nous a transmis sur les œuvres de ces deux artistes, mais sans parler de leur beauté ni de leur mérite relatif. Peut-être Dipœne et Scyllis s'étaient-ils uniquement rendus célè-

bres par l'art d'employer le marbre, chose nouvelle sur le continent. Ils sont appelés fils ou élèves de Dédale, ce qui semble les rattacher aux anciennes traditions et au style archaïque; de plus, ils travaillaient le bois, même sur le continent. Je serais tenté de croire qu'ils ne surpassaient leurs contemporains que par leur adresse, leurs connaissances techniques; l'art leur dut un progrès tout matériel. Il n'est pas jusqu'à leur association qui ne me paraisse trahir des habitudes encore étroites, une routine timide; chacun avait sans doute sa spécialité, celui-ci le nu, celui-là les draperies. Deux hommes qui unissent constamment leurs forces accusent par là leur faiblesse. Cette union est fréquente dans l'enfance de l'art : Théodore et Rhœcus, Téléclès et Théodore, Bupalus et Athénis en sont la preuve. Un tel dualisme rappelle les métiers où chaque ouvrier exécute constamment la même pièce d'une arme ou d'une machine, ou, pour nous servir d'une comparaison plus noble et plus juste, il rappelle tels tableaux flamands où les animaux sont d'une main, le paysage d'une autre main; les figures sont de Rubens, les accessoires et les fleurs sont de Pierre Breughel.

Sans attribuer un grand mérite à Dipœne et à Scyllis, il faut reconnaître quelle salutaire influence ils ont exercée sur l'art de la Grèce continentale. Ils lui ont apporté des procédés plus savants, et cette admirable matière dont la sculpture moderne est si éprise, sans laquelle la sculpture ancienne n'aurait point atteint sa divine perfection, le marbre. Leur action s'étendit d'autant plus qu'ils se déplacèrent : Ambracie, Cléone, Argos, Tirynthe, s'enrichirent de leurs productions; Corinthe était trop voisine pour ne pas profiter de leur exemple; Sparte leur dut son école de sculpture. C'est ce que nous constaterons en retraçant l'histoire de leurs élèves immédiats.

BEULÉ.

La suite prochainement.



PIERRE-ALEXANDRE TARDIEU



L est des familles chez lesquelles, par un rare privilége, le goût des arts se perpétue durant plusieurs générations; et parmi celles-ci figure, en première ligne, la famille des Tardieu. Le premier qui ait illustré ce nom fut Nicolas-Henri Tardieu. Auteur d'un grand nombre de gravures estimables, entre autres du *Portrait du duc d'Antin,* d'après Rigaud, et de l'*Embarquement pour Cythère,* d'après Watteau, il obtint le titre de graveur du roi et entra, en 1720, à l'Académie, où son fils Jacques-Nicolas lui succéda en 1749. Nous aurions encore à parler avec éloges de plusieurs autres membres de cette famille, alliée aux Cochin et aux Belle, si nous pensions à écrire l'histoire des Tardieu; mais nous ne voulons aujourd'hui que retracer quelques-uns des traits les plus saillants de la vie d'un artiste que beaucoup d'entre nous ont connu, et qui non-seulement a continué, mais encore a augmenté la gloire que lui avaient léguée ses ancêtres.

Pierre-Alexandre Tardieu naquit à Paris, le 2 mars 1756. Son père, qui eut à élever vingt-six enfants, était le plus excellent planeur en cuivre de la capitale. En rapport, par sa profession, avec les plus célèbres graveurs de l'époque, il se lia d'amitié avec Wille, et cet artiste renommé voulut être le parrain de celui qui nous occupe. Tout concourut donc à porter le jeune Tardieu vers une carrière qui avait illustré plusieurs de ses parents, et dès l'âge de dix ans il rêvait déjà d'aller un jour s'asseoir à l'Académie, auprès de son oncle. Aussi lorsqu'un de ses frères, Antoine-François, graveur géographe, parla de l'emmener

en Belgique, où la fortune l'appelait, il refusa de l'y suivre, dans la crainte de voir s'évanouir le rêve de son enfance.

Son premier maître fut son oncle, Jacques-Nicolas Tardieu; puis, en 1773, il entra dans l'atelier de Wille, qui jouissait alors de la faveur publique. Ce fut là qu'il connut intimement Bervic, qui, dans le concours pour le grand prix de gravure, ne l'emporta sur lui que d'une seule voix. Les premiers essais de Tardieu furent des copies qu'il fit d'après des estampes de Nanteuil et de Goltzius, pour assouplir sa main en lui donnant toute la netteté et toute la fermeté désirables. Il était encore jeune lorsque ses portraits du *Duc de Montmorency* et de *Henri IV* en buste lui valurent les suffrages les plus flatteurs, et particulièrement celui de Beaumarchais, qui lui donna à graver, d'après une peinture de Largillière, le *Portrait de Voltaire* jeune. Le talent considérable dont il fit preuve pour rendre la physionomie vive et spirituelle du philosophe, ainsi que la perfection avec laquelle il sut indiquer la nature des étoffes, lui attirèrent de grands éloges de la part de Beaumarchais, surpris du savoir que, si jeune encore, il montrait en un art dont la pratique est si difficile à acquérir. L'année suivante, en 1784, Tardieu terminait, d'après Houdon, un *Buste de Voltaire* qui témoigne, de la part du graveur, une intelligence peu commune unie à une grande habileté de main. Quelques années après, il livrait au public un *Henri IV* en pied, d'après Pourbus. Alexandre Tardieu sentit qu'il avait fait enfin œuvre de maître, et la délicatesse de son âme lui faisait un devoir d'en reporter l'honneur à celui qui l'avait autrefois guidé de ses conseils. Le 23 juin 1788, veille de la Saint-Jean, il alla offrir à Wille, pour sa fête, son estampe de *Henri IV*, qui fut trouvée *joliment gravée*[1].

En ce moment, Dumont, peintre en miniature de la cour, achevait le portrait de Marie-Antoinette. Cette peinture était assez médiocre, mais les intentions puériles qui avaient guidé la main de l'artiste avaient rendu cette œuvre chère à la reine, qui désira qu'elle fût gravée avec soin. Les derniers travaux de Tardieu avaient appelé l'attention sur lui, et il fut choisi pour reproduire ce portrait. Mais déjà commençait la tourmente révolutionnaire et les événements se succédaient avec une rapidité effrayante. Les États généraux, l'Assemblée nationale, l'Assemblée législative avaient cessé d'être, et la Convention, après la mort de Louis XVI, régnait avec la terreur, quand Tardieu travaillait encore à sa planche. Étranger à la politique, il poursuivait tranquillement sa tâche, espérant des temps plus heureux, lorsqu'il vit entrer dans son atelier

1. *Mémoires et journal de J.-G. Wille*, publiés par M. Georges Duplessis.



HENRIQUEL DUPONT SC

A. TARDIEU.

David, que le délire de la Révolution possédait. — « Tardieu, lui dit-il, tu as avili un grand talent en popularisant les traits de nos tyrans, et le travail auquel tu te livres encore maintenant pourrait être un titre de proscription pour toi. Rachète ta faute, tu le peux. J'ai peint le portrait du Brutus moderne, de Lepelletier, et je termine celui de Marat, qu'une main parricide vient de nous enlever. Purifie ton burin en apprenant aux populations comment on meurt pour la patrie. Choisis entre Lepelletier et Marat. » — Tardieu, forcé d'opter entre ces deux propositions, se décida pour celle qui blessait le moins ses sentiments, et il s'engagea à graver le portrait de Lepelletier. Mais, ô instabilité des révolutions! les hommes qu'un fanatisme aveugle avait divinisés étaient maintenant voués à l'infamie! Robespierre tombé, Lepelletier et Marat n'étaient plus que des monstres dont on traînait les bustes dans la boue! David dut reprendre chez lui les peintures qu'il avait données à la Convention, et, quelques jours après, il redemandait à Tardieu le dessin du Lepelletier pour le retoucher en quelques endroits, tandis que le graveur, de son propre mouvement, effaçait la légende : *Je vote la mort du tyran*, qui se détachait en blanc sur le noir du fond. Rien ne pressait l'achèvement de cette planche, et il n'en fut plus question jusque sous la Restauration [1]. Alors des spéculateurs anglais, ayant appris qu'il existait une gravure du tableau de Lepelletier, jugèrent qu'elle pourrait avoir du succès comme pièce historique, et ils demandèrent à l'acquérir contre une somme de 25,000 francs. Mais il n'était alors bruit dans Paris que du traité que M. de Forbin venait de négocier entre les Saint-Fargeau et David. Tardieu savait que les Saint-Fargeau, pour retirer de la vue du public la toile qui devait transmettre à la postérité le vote et la mort d'un des leurs, l'avaient payée à David une somme de 100,000 francs, disait-on, en s'engageant à ne point détruire cette œuvre. Tardieu fut révolté à la pensée qu'il pouvait anéantir tout le fruit de la négociation, en laissant répandre à des milliers d'exemplaires le souvenir d'une action qui affligeait toute une famille. Il en écrivit à la descendante des Saint-Fargeau, qui fut atterrée en apprenant l'existence de la planche, et quelques jours après Tardieu la détruisait, sans aucune indemnité, bien qu'elle lui eût coûté beaucoup de travail. Ce sacrifice n'était point, d'ailleurs, le premier qu'il avait dû faire. La révolution l'avait trouvé gravant, d'après Benazet, *Charles Ier recevant les derniers*

1. David, dans le portrait de Lepelletier, n'a peint que la tête; le reste a été fait par Gérard. Il se trouve actuellement chez le prince Napoléon une superbe étude de la tête, exécutée magistralement à la plume.

adieux de sa famille, et le 18 brumaire était arrivé comme il donnait le dernier coup de burin au portrait en pied de Barras, qu'il avait reçu ordre de graver.

Mais il nous faut remonter à quelques années en arrière pour signaler une découverte qui depuis a reçu de nombreuses applications utiles. Requis pour exécuter les assignats, Tardieu fit, le premier, servir l'acier à la gravure, bien avant que Perkins n'eût trouvé le moyen de rendre ce métal plus doux et plus facile au burin[1]. Ce ne fut point la seule fois que Tardieu dut s'employer à des travaux indignes de son talent. La société, dominée par les questions politiques qui s'agitaient, ne demandait rien, en ces temps difficiles, aux graveurs, et Tardieu, pour vivre, se vit obligé de s'adresser à l'industrie. Des Suisses, qui avaient formé une société pour l'impression des indiennes, lui donnèrent la direction de la gravure de leurs planches ; mais le moment venu d'acquitter leurs engagements vis-à-vis de lui et des jeunes graveurs qu'ils avaient mis en œuvre, ils disparurent. Tardieu, ainsi abandonné, se regarda comme personnellement engagé, et, après avoir noblement épuisé toutes ses économies, il courut, désespéré, demander conseil à un ami. Moreau le jeune, après avoir reçu sa confidence, lui offrit généreusement la somme considérable qui lui était nécessaire. Tardieu refusa tout d'abord; il ne possédait rien, et il craignait que la mort ne l'empêchât de payer cette dette nouvelle; mais Moreau le força d'accepter, en lui laissant la facilité de s'acquitter peu à peu par des gravures.

Tant de sacrifices imposés par les circonstances et la noblesse de ses sentiments expliquent assez comment, avec une vie pleine de travaux et d'années, Tardieu ne put jamais arriver à la richesse. Mais si la fortune lui fit défaut, il eut l'estime de tous ceux qui le connurent. M. Ingres lui porta une vive affection, et il se plut à dessiner à la mine de plomb son portrait, que M. Henriquel Dupont, par un sentiment qui l'honore, a voulu graver, afin de conserver le souvenir de celui qui avait continué jusqu'à nous les maîtres du XVIIe siècle.

Dans cette gravure, M. Henriquel Dupont, au lieu de creuser des tailles d'une austérité tout académique, a laissé courir sa pointe avec une liberté qui sied à merveille au caractère intime du portrait. Au lieu de serrer son travail, il l'a épargné avec un tact parfait, donnant ainsi à sa planche une apparence de facilité qui fait vivre le personnage. Mais pourquoi insister sur les mérites d'une estampe due à un artiste si connu de tous nos lecteurs, alors surtout que notre intention est de faire prochainement une étude approfondie sur l'œuvre du maître qui représente si

1. On sait que ce fut M. Heat qui utilisa le premier le procédé de M. Perkins.

dignement l'école française au XIXe siècle? Revenons donc au graveur qui fait l'objet de ce travail.

Si un caractère digne valut à Tardieu de sincères amitiés, les qualités qui se retrouvent dans toutes ses planches amenèrent la réalisation du vœu de toute sa vie. La République l'avait nommé graveur de la marine; l'Empire l'avait appelé à l'enseignement des sourds-muets, la Restauration le vit s'asseoir sur les bancs de l'Académie des beaux-arts, où deux de ses ancêtres l'avaient précédé. Il y remplaça son condisciple Bervic, l'année même où il venait, lui Tardieu, de terminer sa *Communion de saint Jérôme*. Cette gravure, la plus considérable de son œuvre, fut encore pour lui une occasion de manifester son désintéressement et la conscience qu'il apportait dans tous ses travaux. La planche en ayant été mal tirée, il n'hésita pas à anéantir plus de deux cents épreuves, sans craindre de se priver ainsi du fruit qu'il pouvait en retirer; aussi les beaux exemplaires de cette pièce sont-ils extrêmement rares.

La fin de sa vie s'écoula douce et paisible sans que les infirmités l'eussent jamais obligé de renoncer au travail. Presque septuagénaire, il acheva sa gravure de *Ruth et Booz*, dans laquelle il révéla même des qualités nouvelles, en rendant, avec beaucoup de bonheur, des effets de lumière toujours si difficiles à exprimer par le burin. Cette œuvre ne fut point cependant sa dernière : il laissa encore une planche d'après un tableau de madame Hersent, *Louis XIII apprenant de Sully que son père a été assassiné*. Après sa mort, arrivée le 3 août 1844, on pouvait craindre que ce morceau ne passât entre des mains mercantiles et ne subît de regrettables modifications. Heureusement il n'en fut rien. Madame Tardieu, pleine de respect pour la mémoire de son mari et d'estime pour son talent, refusa les offres brillantes de marchands qui pensaient à rajeunir l'aspect de cette gravure, et, pour mettre désormais les œuvres de son mari à l'abri de toute altération, elle fit présent à la Chalcographie de toutes les planches qu'elle possédait.

Arrivé au terme de cette notice, nous n'aurions qu'incomplétement fait connaître tout ce que notre école de gravure doit à Alexandre Tardieu, si nous ne disions combien il fut excellent professeur. Instruit des procédés des Audran, des Édelinck et des Nanteuil, pénétré du goût de ces illustres artistes, il sut mieux que tout autre communiquer à ses élèves le sentiment de l'art élevé. Il eut la gloire de former un grand nombre de graveurs renommés, et surtout d'instruire Desnoyers. Aussi le nom des Tardieu, lié pendant deux siècles aux fastes de l'Académie des beaux-arts, restera-t-il toujours associé au souvenir des grands maîtres dont Alexandre Tardieu a maintenu parmi nous la tradition.

CATALOGUE

DE L'ŒUVRE GRAVÉ DE PIERRE-ALEXANDRE TARDIEU

PIÈCES DIVERSES

1. Ruth et Booz, d'après Hersent. Larg., 520 mill.; haut., 400 mill.
2. Judith, d'après Allori (1791). Haut., 195 mill.; largeur, 150 mill.
3. Saint Michel terrassant le démon, d'après Raphaël (1806). Haut., 385 mill.; larg., 245 mill.
4. La Communion de saint Jérôme, d'après le Dominiquin (1821). Haut., 730 mill.; larg., 455 mill.
5. Bacchus, copie d'une estampe de Goltzius (août 1772). Haut., 230 mill.; larg., 170 mill.
6. Psyché abandonnée, d'après Gérard. Haut., 205 mill.; larg., 143 mill.
7. La Mort de Charles I[er], d'après Benazet.
   Cette planche n'a pas été terminée, et nous n'en avons jamais vu d'épreuves.
8. Louis XIII apprenant de Sully la mort de son père, d'après madame Hersent.
9. Les Adieux de Louis XVI à sa famille, d'après Monsiau; pièce gravée pour le poëme de *la Pitié*, de l'abbé Delille. Haut., 225 mill.; larg., 153 mill.
10. Vignette pour le département de la Marine, d'après Gatteaux.
11. Vignette pour le département de l'inspection et martelage des bois de la Marine, d'après Monnet.
12. Vignette pour la Société des Observateurs de l'homme.
13. Neptune représenté à l'arrière d'un navire, d'après Hue. Larg., 520 mill.; haut., 196 mill.
14. Copie réduite de la pièce précédente. Larg., 225 mill.; haut., 125 mill.
15. Assignats de 2,000, de 1,200, de 400 et de 50 francs.
16. Billet de la Caisse d'Escompte du commerce.
17. Une étude d'œil.
18. Deux vases antiques. Larg., 200 mill.; haut., 145 mill.
19. Une médaille antique. Diamètre, 85 mill.

20-21. Deux Turcs fumant, d'après Dutertre; pièces se faisant pendant. Haut., 183 mill.; larg., 145 mill.

22. L'Étude au village, d'après Gérard Dow (1773). Haut., 212 mill.; larg., 185 m.
23. Paysage avec animaux, d'après Berghem. Larg., 200 mill.; haut., 160 mill.

24-40. Dix-sept vues de la Nouvelle-Hollande, du golfe de la Géorgie, de l'anse des Amis... Larg., 230 mill.; haut., 150 mill.

PORTRAITS

41. Alexandre Ier, empereur de toutes les Russies, d'après Kuchelchen. Haut., 360 mill.; larg., 257 mill.
42. Le comte d'Arundel, d'après Van Dyck (1788). Haut., 200 mill.; larg., 156 m.
43. Barras, d'après Hilaire Ledru (an VII). Haut., 535 mill.; larg., 385 mill.
44. Blaw, ministre plénipotentiaire des Provinces-Unies, d'après David (1796). Haut., 200 mill.; larg., 162 mill.
45. Brocas, François-Nicolas, d'après Paradis (1781). Haut., 237 mill.; larg., 175 m.
46. Castera, pièce ovale. Haut., 70 mill.; larg., 57.
47. Charles XII, roi de Suède, d'après un tableau du cabinet du roi. Haut., 145 mill., larg., 93 mill.
48. Charette. Haut., 137 mill.; larg., 87 mill.
49. Christine, reine de Suède, d'après Sébastien Bourdon. Haut., 207 mill.; larg., 170 mill.
50. Colbert, copie d'une estampe de Nanteuil (1780). Haut., 210 mill.; larg., 143 m.
51. Demoustier, membre de l'Institut, d'après Pajou fils. Haut., 123 mill.; larg., 80 mill.
52. Madame Deshoulières, d'après Sophie Chéron. Haut., 140 mill.; larg., 92 mill.
53. Dubreuil, médecin (1785), d'après Sophie de Tott. Haut., 260 mill.; larg., 180 m.
54. Duval, Alexandre, d'après Boilly. Haut., 137 mill.; larg., 90 mill.
55. Franklin, d'après Duplessis. Haut., 95 mill.; larg., 58 mill.
56. Frédéric-Guillaume, d'après Moreau le jeune. Haut., 175 mill.; larg., 122 mill.
57. Frédéric-Guillaume, de profil, d'après Bornet. Haut., 125 mill.; larg., 77 mill.
58. Gallard, docteur en Sorbonne, d'après Lair. Haut., 222 mill.; larg., 162.
59. Henri de Montmorency (1780). Haut., 207 mill.; larg., 145 mill.
60. Henri IV, en pied, d'après Pourbus (1788). Hauteur du cadre, 370 mill.; larg., 240 mill.
61. Henri IV, en buste (1782). Haut., 210 mill.; larg., 140 mill.
62. Henri IV (1783). Copie réduite du portrait précédent. Haut., 147 mill.; larg., 93 mill.
63. Henri IV enfant, d'après Janet (1791). Haut., 210 mill.; larg., 160 mill.
64. Hesselin, copie d'un portrait de Nanteuil. (Catalogue Robert Dumesnil, 110.) Haut., 230 mill.; larg., 185 mill.
65. Hubert, d'après Graff. Haut., 95 mill.; larg., 60 mill.
66. Ivan VI. Haut., 137 mill.; larg., 87 mill.
67. Jean Bart (1781). Haut., 205 mill.; larg., 142 mill.
68. Lanskoï. Haut., 137 mill.; larg., 87 mill.
69. Lepelletier de Saint-Fargeau, d'après David. Larg., 325 mill. (Nous ne pouvons donner la hauteur de cette planche, l'épreuve unique possédée par le Cabinet des Estampes de Paris étant déchirée dans sa partie supérieure.)
70. Louise-Auguste-Wilhelmine-Amélie, reine de Prusse, d'après madame Lebrun (1807). Haut., 170 mill.; larg., 125 mill.
71. Mazarredo, d'après Bellier. Haut., 153 mill.; larg., 100 mill.

72. Miéris, d'après un tableau de Gérard Dow, qui est au Louvre (1771). Hauteur, 260 mill.; larg., 207 mill.
73. Montaigne, d'après Cocaskis (1818). Haut., 140 mill.; larg., 90 mill.
74. Napoléon Ier. Haut., 475 mill.; larg., 355 mill.

La tête, entourée d'une gloire, a été gravée par Tardieu d'après Prud'hon Le dessin de ce peintre appartient à M. Marcille. — Le reste de la planche a été terminé, sur le dessin de Dabos, par Aubert, sourd-muet, élève de Tardieu.

75. Bonaparte, premier consul, d'après Isabey (an IX). Diamètre, 75 mill.

Cette planche sert de pendant à celle de Washington. La planche a été par la suite retouchée et diminuée sur la largeur, de manière à former un ovale haut de 75 mill., large de 67 mill. Dans cet état, la légende écrite au-dessus et au-dessous donne le portrait comme étant celui de Napoléon Ier, empereur des Français.

76. Napoléon Ier, d'après Muneret (1812). Planche ovale. Haut., 170 mill.; larg., 125 mill.
77. Napoléon Ier, d'après Isabey. Pièce gravée pour l'ouvrage destiné à perpétuer le souvenir du sacre. — L'encadrement, dessiné par Perrier, a été gravé par Malbeste et Dupréel. Haut., 400 mill.; larg., 240 mill.
78. Ney, d'après Gérard. Haut., 175 mill.; larg., 145 mill.
79. De La Pérouse, d'après une miniature (1793). Haut., 203 mill.; larg., 142 mill.
80. Regnard, d'après Rigaud (1788). Haut., 140 mill.; larg., 92 mill.
81. Stanislas-Auguste, roi de Pologne (1792). Haut., 113 mill.; larg., 77 mill
82. Tschesmensky Orloff. Haut., 137 mill.; larg. 87 mill.
83. Turgot, d'après Ducreux. Haut., 140 mill.; larg., 190 mill.
84. Volney, d'après le buste de David. Haut., 134 mill.; larg., 93 mill.
85. Voltaire jeune, d'après Largillière (1783). Haut., 155 mill.; larg., 100 mill.
86. Buste de Voltaire, dessiné, d'après Houdon, par Moreau le jeune (1784). Hauteur, 155 mill.; larg., 100 mill.
87. Buste de Voltaire, répétition fort exacte faite en 1817.
88. Washington, d'après Houdon. Pièce gravée pour servir de pendant à celle représentant Bonaparte premier consul. Diamètre, 75 mill.
89. Portrait de ***, d'après Levitsky. Haut., 285 mill.; larg., 195 mill.
90. Portrait de madame ***, d'après Kimli. Haut., 295 mill.; larg., 252.

ÉMILE GALICHON.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

XX

AUX TROIS ORDRES SE RATTACHENT QUELQUES VARIÉTÉS QUI EN SONT DÉRIVÉES, ET QUE L'ON A IMPROPREMENT APPELÉES DES ORDRES, EN LES DÉSIGNANT SOUS LES NOMS D'ORDRE TOSCAN, D'ORDRE COMPOSITE ET D'ORDRE CARYATIDE.

Les Grecs ne reconnaissaient que trois ordres, et la philosophie n'en admet que trois; en effet, selon la judicieuse remarque de Galiani, « comme « rien ne peut être plus sévère, plus élégant ou plus riche que ce qui « l'est au superlatif, et ne peut l'être moins que ce qui l'est au positif, « aucun ordre ne mérite ce nom quand il passe l'un ou l'autre de ces « deux termes, car si l'on faisait plus, on ferait trop, et si l'on faisait « moins, on ne ferait pas assez. » Vitruve a décrit un quatrième ordre, qu'il appelle toscan, *ratio tuscanica;* mais l'ordre ainsi nommé n'est évidemment qu'une image oblitérée du dorique grec. L'Étrurie, qui

1. Les droits de reproduction et de traduction sont expressément réservés.

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars, 1er juin, 1er août 1862, et 1er février 1863.

avait été colonisée par les Pélasges, avait emprunté de la civilisation hellénique son architecture primitive et les arts qui tiennent à l'industrie; mais, sur un autre sol et sous l'empire d'autres idées, l'architecture dorienne prit un aspect tout différent. Les colonnes, devant porter une architrave de bois, purent être très-espacées, et déjà cette largeur des entre-colonnements changeait la physionomie de l'édifice. L'ordre dorique grec n'avait donné en hauteur à la colonne que six diamètres au plus; les Étrusques l'allongèrent jusqu'à sept, et ils y mirent une base composée d'un simple tore avec son congé et d'une plinthe inutile;

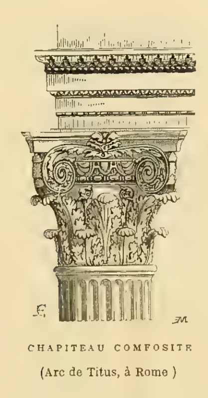


COLONNE TOSCANE, SELON VITRUVE

mais du moins la plinthe fut ronde, cette fois, comme le tore. Fortement diminuée par en haut, — le diamètre supérieur est d'un quart moins large que le diamètre inférieur, — la colonne toscane a cela de commun avec la colonne dorique. La hauteur du chapiteau, selon Vitruve, « sera divisée en trois parties : une pour le tailloir, une autre pour l'échine, la troisième pour la gorge avec le listel et le congé. » L'entablement est un mélange de maçonnerie et de charpente. La frise reste dénuée de triglyphes et porte des mutules saillantes sur lesquelles est clouée une cor-

niche de bois. Lorsque l'édifice était un temple, l'entablement était surmonté d'un fronton très-élevé, qui, formant un angle très-aigu sur des colonnes écartées, achevait d'imprimer à une telle architecture l'aspect le plus déplaisant et le plus mesquin. Simple jusqu'à la pauvreté, le prétendu ordre toscan, tel que Vitruve le décrit, n'est qu'un ordre dorique dépourvu de caractère, et qui n'a pas même la rude énergie des choses archaïques.

Encore moins faut-il admettre au nombre des ordres ce qu'on nomme le *composite*, puisqu'il ne diffère du corinthien que par l'arrangement du



CHAPITEAU COMPOSITE

(Arc de Titus, à Rome)

chapiteau, dans lequel on a superposé aux feuilles de l'olivier ou de l'acanthe les volutes ioniques et une échine taillée en oves. Cet amalgame de formes a été employé pour la première fois, au dire de Winckelmann, dans l'arc de Titus, qui s'élève à Rome sur le Campo Vaccino, l'ancien Forum, et c'est là que Balthazar Peruzzi, dont les dessins originaux sont sous nos yeux, a pris le modèle de son ordre composite [1].

Nous avons vu que le désir d'innover avait introduit de très-nombreux changements dans la décoration du chapiteau corinthien; que les architectes de la décadence y avaient placé des griffons, des aigles, des Pégases, des Victoires, des corps de sphinx, des trophées d'armes. Quel-

1. Les dessins de Peruzzi, ainsi que son écriture, ont été soigneusement calqués en Italie par M. Letarouilly, et ces calques ont été mis sous nos yeux par M. Errard, architecte, qui est l'auteur des dessins d'architecture insérés dans le texte de notre *Grammaire*.

quefois même ils y avaient figuré des poissons, dont le corps, en se repliant, forme des volutes aux quatre angles et ramène sa queue au milieu de l'abaque pour lui servir de fleuron. Or, si le mélange des volutes ioniques avec les ornements du calice corinthien suffisait pour créer un nouvel ordre, il n'y aurait pas de raison pour refuser le même privilége à toutes les combinaisons imaginées par les artistes romains, dont quelques-uns ont remplacé la rose du chapiteau par un masque de femme, pendant que d'autres allaient jusqu'à supprimer et les volutes et l'abaque, et réduisaient le chapiteau à la figure d'une cloche renversée, d'une *campane* ornée de feuillages et d'oiseaux. Il est vrai que les Romains ont apporté aussi certaines variétés dans la corniche corinthienne, les uns ayant omis le larmier, comme au temple de la Paix et au Colisée, les autres ayant retranché les modillons, comme on le voit au petit temple rond de Tivoli, ou bien ayant mis un premier rang d'oves sous les denticules et un second rang au-dessus. Mais ces sortes de variantes, suivant l'observation de Quatremère, « indiquent beaucoup moins l'espèce d'un « ordre particulier que l'impossibilité d'en créer un à si peu de frais... Le « *composite*, pour s'être placé, par le mélange de deux ordres, entre le « corinthien et l'ionique, n'a conservé le caractère d'aucun d'eux et n'a « pu avoir ni la richesse de l'un, ni l'élégance de l'autre. »

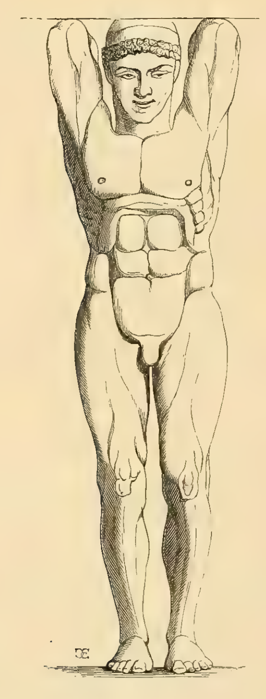
Les Grecs, qui surent toujours demeurer libres dans leur respect pour les grandes lois, pour les lois éternelles de l'art, les Grecs imaginèrent, au siècle de Périclès, de substituer une figure humaine à la colonne. Déjà sans doute l'antiquité asiatique avait fait jouer le rôle de supports à des animaux fantastiques ou naturels, qui, accroupis sous l'architrave des temples, semblaient symboliser ainsi leur propre servitude. Les éléphants indiens, qui avaient porté des tours remplies d'hommes armés, figuraient aussi, taillés dans le roc, sous les montagnes d'Ellora, et servaient de soubassement à des temples d'une architecture bizarre et prodigieuse. Les Persans avaient posé sur leurs chapiteaux des chameaux agenouillés, des licornes accouplées et fléchies. Les Égyptiens avaient rappelé la forme humaine sur les chapiteaux de Tentyra, dont les quatre faces étaient de grands masques d'Isis. Quelquefois ils avaient adossé des idoles à des montants de granit; mais ces statues architectoniques, rigides, immobiles, engagées dans la pierre, n'avaient été que des simulacres de supports. Les Grecs furent les premiers qui posèrent une architrave, tantôt sur des figures d'hommes, qu'on appelle *télamons* ou *atlantes*, en mémoire d'Atlas, qui porta le ciel, tantôt sur des figures de femmes, que l'on nomme *caryatides*. Vitruve, très-soi-

gneux de recueillir tous les contes auxquels se plaisait l'esprit ingénieux des Grecs, explique ainsi l'origine des caryatides : « Les citoyens de « Carya, ville du Péloponèse, s'étant ligués avec les Perses contre les « Grecs, en furent punis par la prise de leur ville, dont tous les citoyens « furent passés au fil de l'épée, tandis que les femmes étaient traînées en « esclavage. Non contents de les forcer à suivre la marche du triomphe, « le vainqueur prolongea le spectacle de leur humiliation en les obli- « geant de garder leurs longues robes de matrones et leurs parures, et, « pour éterniser la mémoire d'un tel châtiment, les architectes imagi- « nèrent de les représenter dans les édifices publics, faisant l'office de « colonnes et condamnées à gémir en effigie sous le poids des archi- « traves. Les Lacédémoniens en usèrent de même lorsque, sous la con- « duite de Pausanias, fils de Cléombrote, ils eurent défait les Perses à la « bataille de Platée. Ils élevèrent à Sparte une galerie qu'ils appelèrent « Persique, dans laquelle l'entablement était soutenu par les statues des « captifs vêtus de leurs habits barbares. Juste punition infligée à un « peuple orgueilleux, et qui devait faire trembler les ennemis de Sparte, « en excitant le peuple à la défense de la liberté. C'est de là que vint « l'usage suivi par plusieurs architectes de substituer aux colonnes des « statues persiques, et d'ajouter ainsi aux richesses de l'art un nouveau « motif de décoration. »

Quelle que soit l'origine des caryatides, il est certain que l'architecture antique de la Sicile nous offre un exemple de nature à confirmer l'explication de Vitruve. Cet exemple se trouve dans les ruines du temple de Jupiter Olympien, construit à Agrigente au ve siècle avant notre ère, édifice colossal dont les colonnes pouvaient contenir un homme en chacune de leurs cannelures. La grande nef du temple était formée par des piliers sur lesquels s'élevaient, en manière de secondes colonnes, une suite de télamons gigantesques, hauts de huit mètres, qui portaient la corniche en s'aidant de leurs deux bras, et semblaient faire effort pour ne pas plier sous le fardeau, mais avec un sourire bestial. Parmi ces atlantes, emblèmes des Carthaginois vaincus, il y avait des figures de femmes, à n'en pas douter, puisque les fragments de ces figures ont été retrouvés sur place par M. Hittorff[1]. Il est donc avéré que l'antiquité grecque osa imposer le rôle de supports à des statues féminines représentées dans une

1. C'est à l'obligeance du savant architecte que nous devons le calque, ici gravé, d'un de ces télamons gigantesques, dont le dessin va paraître dans les dernières livraisons de *l'Architecture antique de la Sicile*, grand et précieux ouvrage qui, commencé il y a plus de trente ans par M. Hittorff, va être enfin terminé.

attitude humiliante. Mais il est vrai de dire aussi que les Athéniens, plus délicats que les Grecs de Sicile, comprirent mieux l'emploi des caryatides. Celles que l'on voit au petit temple de Pandrose, sur l'Acropole d'Athènes, sont des figures calmes qui soutiennent, sans douleur et sans



TÉLAMON COLOSSAL DU TEMPLE D'AGRIGENTE

effort, un entablement dont on a supprimé la frise. Sur le coussinet formé par les tresses de leur chevelure, repose un chapiteau qui ajoute à la longueur et à la sveltesse de cette colonne humaine. Elles portent le poids du marbre avec autant de sérénité qu'elles portaient jadis, dans la procession des Panathénées, la corbeille mystérieuse que leur avait confiée la prêtresse de Minerve. Pour indiquer l'aisance et la souplesse

gracieuse qu'elles conservent sous le fardeau de l'architrave, le sculpteur a eu soin de fléchir légèrement une jambe; mais l'architecte a voulu que la jambe fléchie fût celle qui regarde l'intérieur, en d'autres termes, que les six figures eussent dans leur ensemble une imperceptible tendance à la pyramide, celles de droite s'appuyant sur la jambe gauche, et celles de gauche, au contraire, sur la jambe droite, de manière à fortifier la résistance apparente des caryatides angulaires et à reporter les pressions vers le centre de l'édifice[1].

Ainsi les caryatides du Pandrosium, un des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, sont restées cependant un ouvrage architectonique. En faisant le tour de ces admirables statues, nous y retrouvions la solidité d'une colonne sous la grâce d'une figure humaine; leurs draperies légèrement rompues sur le devant par la jambe fléchie et par le balancement du corps, sont par derrière fermes, droites et à plis parallèles comme des cannelures; sur la nuque de leur col puissant et sur leurs reins se dénoue une masse de cheveux qui rend la statue plus résistante et plus forte, et la verticale d'une colonne est rappelée par le péplum qui, recouvrant la tunique, tombe en ligne perpendiculaire jusqu'aux pieds. Les bras n'étaient point détachés du corps, autant qu'on en peut juger après les ravages du temps. Peut-être ces bras étaient-ils coupés au-dessus du coude, comme les a représentés Jean Goujon dans les belles caryatides qni décorent une salle des Antiques, au Louvre. Il est fort probable que Jean Goujon ignorait le Pandrosium d'Athènes et n'avait vu de caryatides que dans la description de Vitruve. C'est donc un trait de génie à ce grand artiste d'avoir résolûment coupé les bras de ses statues-colonnes. Par là il substituait une signification symbolique à une vérité qui eût offensé les convenances. Il présentait comme des emblèmes ces figures élégantes et originales qui peuvent bien rappeler de loin le charme et les palpitations de la vie, mais qui, par la mutilation voulue de leurs bras, rentrent dans le domaine des pures images et se rattachent à la régularité imposante et solennelle de l'architecture.

Les Athéniens d'aujourd'hui appellent leurs caryatides *coraï* (κόραι), ce qui veut dire les jeunes filles, et c'est le nom qu'on leur donne aussi dans les inscriptions antiques conservées au British Museum. Il est pos-

1. Dans le neuvième de ses *Entretiens sur l'architecture,* M. Viollet-Le-Duc a prouvé, par un de ces dessins qui parlent aux yeux, que si l'on changeait l'attitude des caryatides du Pandrosium, en fléchissant une jambe au lieu de l'autre, ou en montrant les figures hanchées dans un ordre alternatif, l'entablement perdrait aussitôt sa solidité apparente, et le petit édifice semblerait près de se disloquer.

sible même que ce nom de *corai* soit la véritable étymologie du mot *caryatides*.

Quoi qu'il en soit, en sculptant les jeunes filles du Pandrosium, les figures persiques de Lacédémone et les télamons puniques d'Agrigente, les Grecs n'ont pas entendu créer un ordre *caryatide*, un ordre *persique*, dénominations impropres qui sont répétées dans les livres; ils ont voulu seulement montrer par ces rares exceptions jusqu'où pouvait s'étendre la liberté d'un art si fatalement soumis, d'ailleurs, aux lois de la géométrie, de la statique et des nombres.

XXI

LE SEUL EMPLOI DES ORDRES ET DES NUANCES QUI LES SÉPARENT NE SUFFIT PAS A DONNER LEUR CARACTÈRE ET LEUR BEAUTÉ AUX MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE EN PLATE-BANDE; IL Y FAUT ENCORE LE CONCOURS DE TOUS LES AUTRES MEMBRES DE L'ÉDIFICE.

Le lecteur sait maintenant qu'on entend par *ordre*, en architecture, un certain rapport entre la colonne qui supporte et l'entablement qui est supporté. Une fois établi, ce rapport se continue dans tout l'édifice en se répétant autant de fois qu'il y a de colonnes. Mais il est extrêmement rare qu'un monument puisse être bâti sans clôture, c'est-à-dire qu'il demeure ouvert de toutes parts : de là les *murs*. Lorsqu'on peut employer des supports isolés, des colonnes, le mur a pour destination de fermer plutôt que de soutenir. Cependant la nécessité de clore est modifiée par le besoin de livrer passage à l'homme aussi bien qu'à l'air et à la lumière : de là les *portes* et les *fenêtres*. Et comme les murs veulent être fortifiés aux angles, on y pourvoit par des piliers angulaires qui adhèrent à la muraille et en augmentent l'épaisseur : de là les *antes*.

D'un autre côté, il est impossible qu'une construction ne soit pas protégée contre les injures de l'air par une toiture qui l'abrite, en tout ou en partie : c'est le *comble*. Et lorsque le climat s'oppose, comme chez les Grecs, à ce que l'édifice se termine en plate-forme à la manière des temples de l'Égypte, où la pluie est presque inconnue, la couverture est un toit à deux égouts, c'est-à-dire à deux pentes, qui dessine sur les petits côtés de l'édifice une surface triangulaire : c'est le *fronton* (à moins que le bâtiment, au lieu d'être un rectangle, ne soit circulaire, comme le monument choragique de Lysicrate, car la couverture est alors

en coupole ; ou bien qu'il ne forme un polygone régulier, comme la Tour des Vents à Athènes, car le comble a dans ce cas autant de pentes qu'il y a de côtés et il se dessine en pyramide, ou, suivant l'expression consacrée, en pavillon.) Enfin il importe à la durée, à la salubrité et à l'élégance d'un monument qu'il ne soit pas au niveau du sol et qu'il soit élevé sur quelques assises qui lui servent de piédestal continu : c'est le *soubassement*.

Chacune de ces parties, devant contribuer à la beauté ou au caractère, est soumise à certaines lois que le goût peut modifier sans doute, en raison des circonstances, mais qu'il faut exposer ici telles qu'on les voit écrites dans les œuvres du génie grec.

Le soubassement. — La colonne, nous l'avons dit, peut se passer de base et elle ne doit pas avoir de piédestal, à moins qu'elle ne soit isolée



et qu'au lieu de faire support elle ne soit elle-même un monument, comme la colonne Trajane, à Rome, la colonne de la place Vendôme, à Paris. Mais s'il répugne à la raison et à la bonne grâce de hisser un support sur un piédestal et de donner ainsi à une partie l'aspect d'un tout, il convient au contraire d'exhausser l'édifice entier sur une base continue, qui prend le nom particulier de *stylobate* lorsqu'elle porte une colonnade. Pour peu que cette base soit haute, elle devra se diviser naturellement en degrés pour rendre le péristyle accessible. Les Grecs ont fait régner ces degrés dans toute l'étendue de leurs grands temples, à Pœstum, à Égine, à Athènes, quand ces temples étaient sur leurs quatre faces entourés de colonnes. Les degrés étaient presque toujours en nombre impair. Pourquoi ? Sans doute parce que ce nombre, dans l'architecture, a l'avantage de présenter toujours un milieu. Vitruve en donne une autre raison, un peu puérile, mais fondée sur la superstition popu-

laire : « Les degrés, dit-il, doivent être en nombre impair, afin qu'ayant « mis le pied droit sur la première marche, on arrive à mettre aussi le « pied droit sur la dernière. »

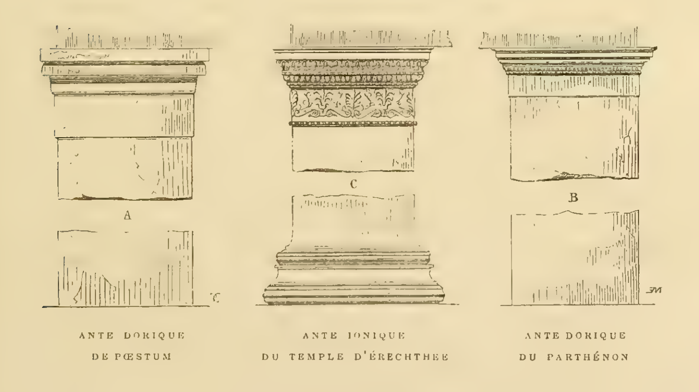
Ce qui est remarquable, c'est que les degrés des temples antiques sont proportionnés au diamètre de la colonne, de manière que si le temple devient colossal, les degrés grandissent en proportion et semblent faits, non plus pour des hommes, mais pour des géants, ou plutôt pour les habitants imaginaires du temple, pour les dieux. De petits degrés formant piédestal à un grand édifice seraient disgracieux : les Grecs, préférant le beau à l'utile, ont sacrifié la commodité de l'homme à la dignité de l'art. Au temple de Pœstum, les marches sont déjà si hautes qu'on ne les monte qu'avec peine ; au Parthénon, la plus grande marche, qui est la troisième, porte 52 centimètres de hauteur et 60 centimètres de giron, ce qui est une proportion démesurée, surtout pour une jeune fille. Au temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, les colonnes étant énormes, — elles ont plus de trois mètres de diamètre, — les marches, qui avaient environ le quart de ce diamètre, étaient colossales, et le temple eût été inabordable, si l'on n'avait pris soin de ménager en quelques endroits un escalier praticable, en divisant chaque degré en trois marches. De même, au Parthénon, des escabeaux de bronze étaient adaptés aux degrés de l'avant-temple, les jours où les canéphores devaient y monter en procession, et de plus, sur les deux façades, devant l'entre-colonnement du milieu, les marches étaient diminuées par une entaille qui en doublait le nombre.

Le soubassement des temples antiques offrait quelquefois des gradins au peuple lorsqu'il n'était pas admis dans la nef. Pausanias nous montre les députés de la Phocide assemblés près de Delphes, prenant séance sur les marches d'un palais, et Cicéron parle d'un temple situé près de la porte Capène, à Rome, et dont les degrés servaient de siéges à la multitude. Alors même que leurs monuments étaient bâtis au haut d'une montagne, les Grecs les élevaient sur un emmarchement de hautes assises, pour insister sur leur solidité apparente en leur donnant une assiette élargie, et pour ajouter à la majesté du temple en l'isolant de la terre.

Les murs. — Dans la onzième proposition de ce premier livre, nous avons décrit les différentes manières d'ajuster les pierres d'un mur. Le lecteur a pu voir quelle diversité d'impressions engendre la variété des appareils, quel effet produit dans l'*isodomum* la parfaite égalité des assises, et dans le *pseudisodomum* l'alternance des assises hautes avec les assises basses. Il connaît aussi l'aspect que prend un mur selon que

les pierres, de dimensions égales, sont présentées par leur face étroite ou par leur face longue ; il sait à quels sentiments répondent l'appareil polygonal, renouvelé des constructions cyclopéennes, et l'appareil réticulaire, et le système des bossages[1]. Il nous suffira donc de rappeler ici que dans les temples antiques de la Grèce les murs étaient construits le plus souvent en isodomum, et que ces murs de marbre à la surface polie, au dessin symétrique, ont une expression grave et quelquefois imposante de tranquillité et de silence. Il est en Grèce des temples dont les murs sont construits par exception en appareil polygonal; nous en avons vu un exemple dans les ruines du temple de Thémis, à Rhamnus, non loin de Marathon. De grands blocs de marbre joints sans mortier avec une précision admirable, mais formant des lignes inégales et bizarres, présentent cette irrégularité à demi sauvage qui caractérise les murs pélasgiques imités par les Hellènes.

Les antes. — Pour fortifier en réalité et en apparence l'extrémité des murs, on les terminait par des piliers carrés peu saillants, que les Latins



ANTE DORIQUE DE PŒSTUM — ANTE IONIQUE DU TEMPLE D'ÉRECHTHÉE — ANTE DORIQUE DU PARTHÉNON

appelaient *antæ* (du grec *ἀντάω*, *avancer*). Lorsqu'ils épaississent les angles d'une porte, ces piliers s'appellent plutôt *pieds-droits;* lorsqu'ils font saillie sur la face d'un mur ou qu'ils accompagnent et décorent les angles des murs latéraux d'un édifice, on les nomme aussi *pilastres ;* ils ont la forme d'une colonne plate adossée au mur et présentant une ou

1. Voir le tome XII de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 233 et suiv.

deux faces. On leur donne plus particulièrement le nom d'*antes* lorsqu'ils finissent les murs d'un temple prolongés jusque sur la façade, dont ils supportent les angles. Ils ont alors trois faces et figurent des supports carrés formant têtes de mur sur la ligne des colonnes[1]. Les antes qui sont aux angles de la façade et celles qui font saillie à la rencontre de deux murs ont ordinairement une largeur égale au diamètre moyen des colonnes correspondantes; leur diminution est presque insensible, et quelquefois elle est nulle comme au temple de Pœstum. Mais ni les chapiteaux ni les bases des antes antiques ne sont semblables aux chapiteaux et aux bases des colonnes.

Dans l'ordre dorique, qui n'a point de base, les antes (A B) n'en ont pas non plus. Quant aux chapiteaux, ils diffèrent essentiellement de ceux des colonnes; à Pœstum, l'échine de l'ante, au lieu d'être évasée de bas en haut, est évasée de haut en bas, c'est-à-dire qu'elle représente une cuvette renversée et donne en profil un contour en bec de chouette. Au Parthénon, les chapiteaux des antes sont plus ornés que ceux des colonnes. On les voit taillés en oves et en fer de lance, avec un rang de perles au-dessous. Il semble, en effet, que l'ornementation doit devenir plus riche et plus délicate à mesure que l'on approche du sanctuaire qui renferme l'image du dieu ou de la déesse.

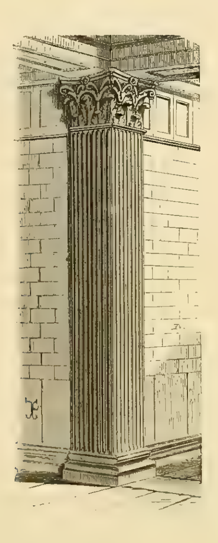
Dans l'ordre ionique, les antes (C) ont une base comme les colonnes; mais pour bien marquer que l'ante appartient au corps de l'édifice et qu'elle n'est plus assujettie à l'ordre du péristyle, les Grecs ont affecté de faire les bases de l'ante, tantôt plus hautes, tantôt plus courtes que celles des colonnes, et ils y ont sculpté tout exprès d'autres moulures. Pour les chapiteaux, il les ont ornés avec une rare intelligence, prenant soin d'y rappeler à la fois et les moulures de la colonne et les moulures de l'entablement. Ainsi dans l'Érechthéion, les chapiteaux d'antes offrent un gorgerin qui reproduit les palmettes et le lis marin du chapiteau ionique, avec les perles et le rang d'oves; mais ils sont plus développés en hauteur et ils se terminent par des rais de cœur pareils à ceux de l'architrave et à ceux de la corniche.

Dans l'ordre corinthien, il n'existe pas d'antes et de pilastres grecs, sauf les antes du propylée intérieur d'Éleusis, qui fut élevé par les neveux du consul Appius Claudius Pulcher, contemporain de Cicéron[2].

1. Voir ci-après, page 237, le temple à antes, dit *in antis*.

2. L'inscription dédicatoire que M. François Lenormant venait de découvrir lorsque nous arrivâmes à Éleusis, confirme d'une manière éclatante le passage de Cicéron qui attribuait la construction d'un propylée d'Éleusis à Appius. Il est donc certain que ce propylée n'est pas de la belle époque grecque. Au surplus, les chapiteaux que M. Le-

Mais ces morceaux travaillés à une époque de décadence, quatre siècles environ après Ictinus, ne peuvent être considérés comme des exemplaires purement grecs. Tous les monuments que nous pouvons consulter sont d'architecture romaine. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on y trouve les défauts inhérents au génie d'un peuple qui fut toujours si inférieur aux Grecs en fait d'art. Soldats plutôt qu'artistes, préoccupés de la force et de l'utile plutôt que du beau, les Romains étaient incapables de raisonner



tous les membres de leur architecture avec la délicatesse et le goût que les Grecs y apportaient. Rien de plus grossier que le pilastre corinthien tel que l'ont employé les architectes de l'ancienne Rome, surtout dans les encoignures. Oubliant l'exemple de leurs maîtres, ils ont donné aux antes corinthiennes des chapiteaux semblables à ceux des colonnes, de sorte qu'on voit des feuilles d'acanthe, rangées en ligne droite, sortir d'un cylindre équarri figurant un arbre rectangle, ce qui est assurément le comble de la déraison et du mauvais goût. Appliqué sur deux faces à

normant nous montra, quoique d'une exécution finie, accusent déjà, par l'indiscrète abondance et la recherche de leurs ornements composites, une origine qu'on peut dire gréco-romaine.

l'angle d'un édifice et sculpté en feuillages, le pilastre corinthien représente une colonne qui se serait aplatie en pénétrant la muraille, et ce qui achève de lui donner cette ressemblance disgracieuse et choquante, parce qu'elle est contre nature, c'est la cannelure que les Romains y ont creusée. Canneler un pilastre, c'est rappeler l'image d'un faisceau de tiges qui devient monstrueux lorsqu'il est carré et qu'il se termine par une végétation quelconque, imitée de l'olivier, du laurier ou de l'acanthe. Si les architectes de la Renaissance ont répété sur ce point les fautes de l'architecture romaine, cela tient au respect aveugle que leur inspirait toute antiquité, même celle de la décadence, et si de nos jours on retombe continuellement dans les mêmes erreurs, il le faut attribuer à cet empire de la routine que n'a pu détruire encore la connaissance, d'ailleurs récente, des beaux modèles.

Que l'on se borne à distribuer des pilastres sur la face d'un mur, de manière à figurer des membres qui le fortifient et en varient l'aspect, rien de plus légitime; mais ces pilastres ont toujours fort mauvaise grâce à s'épanouir en feuillages, et si l'architecte juge convenable d'y traîner des cannelures pour répéter l'expression de la verticale, il importe que le pilastre ne rappelle jamais l'idée de colonne, ni par une base dans laquelle on a simplement déformé le tore, ni par un chapiteau rigoureusement dorique, ionique ou corinthien, dont l'échine ronde, les volutes, les feuillages, les caulicoles, prennent un caractère absurde quand on les applique sur une surface plate pour y produire une saillie anguleuse. Nous remarquerons, en ce qui touche les cannelures, que les Grecs n'ont jamais eu l'idée de canneler leurs antes, et lorsqu'ils ont voulu répéter dans le triglyphe la verticale des supports, ils y ont creusé des rainures en biseau qui diffèrent sensiblement des cannelures, et cette nuance renferme une excellente leçon.

Il y a plus : entre les colonnes et les antes, les Athéniens faisaient une telle différence qu'ils avaient soin de marquer les assises de l'ante par des lignes horizontales, qui contrastaient ainsi d'une manière frappante avec les cannelures perpendiculaires de la colonne. Ce contraste si évidemment voulu, les Grecs l'accusèrent nettement dans les temples qui ont des antes aux angles de la façade, et qu'on appelle *in antis*. Nous l'avons constaté en explorant les ruines de la Grèce, notamment le propylée du temple de Minerve, au cap Sunium, et le temple de Thémis, à Rhamnus. Quelquefois même ils sont allés plus loin, et ils ont continué sur la face de l'ante les joints des assises qui dessinent l'appareil du mur; de

la sorte ils ont insisté avec un redoublement d'énergie sur la dissemblance entre les antes et les colonnes. Le temple de Némésis, à Rhamnus, en offre un exemple. Et du reste, si l'on remonte à l'origine des chose et qu'on se reporte aux époques où les peuples de l'Inde et de l'Égypte creusaient leurs sanctuaires dans des souterrains ou les évidaient dans le roc, on remarquera deux genres de piliers, dont la fonction est bien dif-



TEMPLE DE L'ESPÈCE DITE « IN ANTIS »

férente : les piliers isolés, qui ont été réservés pour soutenir le poids de la montagne, et les piliers latéraux, qui adhèrent au rocher et qui le maintiennent. Les premiers résistent à l'écrasement dans le sens vertical; les seconds résistent à l'éboulement dans le sens horizontal, et sont justement l'image des antes. Encore une fois, puisque nos architectes classiques se disent les héritiers des Grecs, qu'ils en reviennent aux enseignements de leurs maîtres, en reconnaissant combien il s'y trouve de saine logique, de délicatesse et d'atticisme.

CHARLES BLANC.

(La suite de la proposition au prochain numéro.)

RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

(*Suite* [1].)

IV

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE



INSI, l'ancien régime s'enfonçant tous les jours davantage dans les profondeurs de l'histoire, le monde nouveau prenait peu à peu sa place au soleil. Le principe si fécond des expositions industrielles vient bientôt compléter cette organisation, en offrant aux orfévres des occasions souvent répétées de montrer à tous ceux qui les voulaient voir les chefs-d'œuvre de leur imagination créatrice. On sait combien furent modestes les commencements de cette institution. Les premières expositions, celles de l'an VI, de l'an IX et de l'an X, ne durèrent que quelques jours; mais les orfévres se hâtèrent d'y prendre part, affirmant ainsi que leur industrie avait survécu au naufrage de leurs priviléges, et disant bien haut qu'ils étaient prêts pour les luttes du lendemain. Là brillaient les orfévres Auguste et Odiot, les bronziers et ciseleurs Ravrio et Thomire, et quelques autres encore dont nous allons retrouver les noms pendant l'époque impériale.

Le caractère de l'orfévrerie, en ces premières années du siècle, est très-nettement marqué par le style de la sculpture, et surtout par celui de l'architecture contemporaine. Que si l'on se souvient que Roland et Chaudet représentaient alors la statuaire héroïque, Clodion et Marin la sculpture élégante et coquette, on voit, *à priori*, quel devait être le goût

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX. p. 15 et 82; t. X, p. 14 et 120; t. XI, p. 110, 250 et 349; t. XII. p. 174.

d'ornementation qui présidait à l'exécution des pièces d'orfévrerie. Il faut se rappeler aussi que les architectes Percier et Fontaine étaient alors dans toute la vigueur du talent et de l'âge; l'heure approche où ils vont être appelés à donner des modèles à tous les artistes industriels; et bientôt, les ouvriers qui travaillent les matières précieuses, ceux qui coulent le bronze ou qui cisèlent le cuivre vont suivre les inspirations de ces deux maîtres, et communier avec eux dans le culte de la ligne droite.

Aussi, pendant les derniers jours du consulat, lorsque la société nouvelle se constituait, l'orfévrerie, la joaillerie, tous les arts qui vivent de l'or et du diamant se préparèrent-ils, par des essais, timides d'abord, à exprimer la pensée d'une société qui entrevoyait à l'horizon les somptuosités de la cour future. Cette recherche du luxe était déjà visible dans les relations de la vie privée; la mode revint, non de se marier, — on ne s'en était pas fait faute, même en 1793, — mais de faire à sa fiancée de splendides cadeaux. Dans ces occasions solennelles, on s'adressait volontiers à Foncier, qui s'était déjà fait connaître avant la révolution. C'est lui qui fut chargé de monter les diamants offerts par Junot, lors de son mariage avec mademoiselle de Permon (octobre 1800). Que si vous êtes curieux de savoir ce que contenait l'écrin de la jeune fille qui devait être la duchesse d'Abrantès, elle vous dira qu'il renfermait « une fort belle rivière de chatons, une paire de boucles d'oreilles également en chatons, montée en forme de roue, comme c'était la mode alors, six épis, et un peigne moitié perles et moitié diamants. » Junot avait joint à ces bijoux des topazes, des cornalines, des pierres gravées antiques non montées. Quant aux objets de toilette offerts à la jeune mariée, ils étaient en or, émaillés de noir, car Foncier savait encore ajouter l'émail à un bijou; enfin, pour ne rien omettre, rappelons que Junot donna aussi à mademoiselle de Permon « une bourse de chaînons d'or rattachés les uns aux autres par une petite étoile émaillée de vert, et dont le fermoir était également émaillé. » Cette bourse sortait, comme la plupart des objets que nous venons de décrire, des ateliers de Foncier, « renommé alors pour tout ce qui était élégant en bijouterie. » Et toutes ces richesses, toutes ces coquetteries, étaient renfermées dans une corbeille de mariage, dont la forme imitait celle d'un grand vase recouvert en velours blanc et vert, richement brodé d'or, et dont le couvercle — ceci est particulièrement significatif — était surmonté d'une pomme de pin de bronze noir traversée d'une flèche, à laquelle étaient attachées deux couronnes parfaitement ciselées en or bruni[1].

1. *Mémoires de la duchesse d'Abrantès*, III, p. 118 et 279.

Tels étaient les cadeaux qu'un amoureux de l'an VIII faisait à sa fiancée.

Foncier paraît avoir eu une véritable importance aux premières années du siècle. Madame Bonaparte eut plusieurs fois recours à son industrie. Ayant appris, à l'époque du mariage de sa belle-sœur avec Murat, qu'il possédait une magnifique collection de perles fines, qui passaient pour avoir appartenu à Marie-Antoinette, elle en fit l'acquisition au prix de deux cent cinquante mille francs[1]. Un peu plus tard, Foncier devint joaillier de la cour, et en 1804, au moment où se préparaient les fêtes du couronnement, il fut le héros d'une semaine. « On courait chez Foncier, qui montait la couronne de l'empereur et de l'impératrice, et qui était chargé de placer le fameux diamant appelé le *Régent* dans la poignée de l'épée que Boutet devait fourbir[2]. » Mais peu après la cérémonie du sacre, Foncier, qui avait fait une grande fortune et qui avait marié l'une de ses filles au général Defrance, écuyer de l'empereur, céda ses magasins à M. Marguerite et se retira[3]. D'autres artistes, plus célèbres que lui, occupent dès lors la scène.

Le nom d'Auguste le fils s'inscrit au premier rang parmi ceux des orfévres de la période impériale. Nous avons déjà parlé de lui; nous avons dit quel fut son rôle pendant la révolution. Ses œuvres figurèrent avec honneur aux premières expositions de l'industrie. En l'an X, il obtint une médaille d'or; en 1806 (ayant tout à fait renoncé à l'idée d'élever une statue à Louis XVI), il travaillait pour l'Empereur, et il exposait, avec un calice et divers objets religieux, deux candélabres de plus de six pieds de haut, que le nouveau souverain voulait placer à Saint-Denis. L'auteur du rapport officiel sur l'exposition, Anthelme Costaz, cite Auguste le fils comme « un artiste distingué joignant à une imagination vive et féconde beaucoup de goût dans l'exécution des dessins qu'il imagine. » Ce fut-là, croyons-nous, son dernier triomphe.

L'orfévre le plus important de la période impériale, c'est Odiot. Il avait grandi à cette époque intermédiaire où l'antiquité, plus ou moins bien comprise, était redevenue le modèle idéal. Tout ce qui sortit de ses mains pendant le cours d'une vie longue et glorieuse fut marqué du cachet un peu rigide de cette école dont les ressources principales, et certainement trop peu variées, sont la ligne droite, le carré, les formes rectangulaires. Odiot, qui avait déjà obtenu une médaille d'or en l'an X, triompha avec plus d'éclat encore à l'exposition industrielle de 1806. L'absurde catalogue de cette exposition nous apprend qu'il y avait envoyé

1. *Mémoires de Bourrienne*, III, p. 292.
2. *Mémoires de la duchesse d'Abrantès*, VII, p. 216.
3. *Mémoires de mademoiselle Avrillon*, I, 113, et II, 174.

« des ouvrages d'orfévrerie, » renseignement qui peut paraître médiocrement explicite; mais les journaux, toujours plus causeurs que les catalogues officiels, nous ont conservé la description et même la gravure d'une des pièces les plus remarquables de l'exposition d'Odiot[1]. C'était un de ces trépieds que les savants voulaient appeler des *athéniennes*, mais auxquels — pour parler comme le gazetier de 1806 — « on a donné le nom peu noble de *lavabo*. » Sauf quelques agréments d'or très-sobrement appliqués, le meuble était tout entier en argent. Trois pilastres rectangulaires (car il est dès lors bien convenu que la ligne courbe est une invention de l'enfer) supportaient une large cuvette aux flancs de laquelle se détachait en relief un aigle couronné par deux Renommées. A la partie inférieure du trépied était une tablette transversale, supportée par une statuette de la Victoire, et destinée à recevoir le pot à l'eau. Cette Victoire et les deux Renommées avaient sans doute été modelées par le sculpteur Boizot, auquel Odiot eut souvent recours dans la première période de sa carrière industrielle. Tout, nous l'avons dit, était en argent dans ce meuble, excepté les rares arabesques et les figurines qui couraient sur les montants et sur les vases, et qui s'accusaient par des reliefs en or mat. Nous ne pouvons juger du mérite de l'exécution qui était, dit-on, excellente; mais à en croire la petite gravure qui nous reste, la forme devait être d'une roideur singulière.

Odiot trouva dans les événements du nouveau règne bien des occasions d'exercer son talent. Quelques mois après le mariage de l'Empereur avec Marie-Louise, on offrit à l'Impératrice (le 15 août 1810) une toilette dont les dessins avaient été fournis par Prud'hon. Mais au concours de ce glorieux collaborateur Odiot ajouta celui d'un habile homme, dont nous aurons à reparler, le ciseleur Thomire. La description des pièces qui composaient la toilette de Marie-Louise serait peut-être mieux à sa place dans une étude historique sur le mobilier que dans nos recherches sur l'orfévrerie. On y voyait en effet une table surmontée d'un miroir, un fauteuil, un lavabo (ou athénienne), et un écran qui, par ses dimensions et par son cadre, affectait la forme d'une psyché. La pièce la mieux réussie était, croyons-nous, le miroir posé sur la table de toilette. La charmante imagination de Prud'hon s'y montre dans toute sa grâce. Le couronnement du cadre est occupé par une figure de Flore, à laquelle les génies du Commerce, du Goût, de l'Industrie et de l'Harmonie, viennent — comme le dit la description contemporaine — « offrir les tributs de leurs cœurs. » Ce cadre est léger, élégant; il est visible que, dans

1. *Athenæum*, octobre 1806.

le rendu des chairs grassouillettes des petits génies prud'honiens, bien des ressources étaient offertes à l'outil d'un ciseleur savant. Ce miroir, la table qui le supportait, et l'écran étaient faits de vermeil et de lapis, combinaison qui peut paraître étrange aujourd'hui, mais qui indique que dans la pensée d'Odiot la polychromie était un élément essentiel de l'orfévrerie, et qui s'explique d'ailleurs par ce fait que nos artistes, assurément mal inspirés, avaient à peu près renoncé à l'emploi de l'émail, le véritable compagnon de l'or.

Quelques mois après, Odiot, suivant encore les dessins de Prud'hon [1], et toujours assisté de Thomire, exécutait pour le compte de la ville de Paris le berceau du roi de Rome. Ce berceau, qui fut présenté à l'Empereur le 5 mars 1811, peut être considéré comme une des œuvres où l'esprit du temps a le mieux imprimé son cachet. L'honneur ici, il faut le dire, est presque tout entier pour l'inventeur du modèle. Prud'hon a fait de ce meuble un véritable monument. La tête du berceau, doucement arrondie, était formée par un bouclier où l'on voyait rayonner un N entouré d'un triple rang de palmes, de lierre et de laurier. Au-dessus, la statue de la Gloire soutenait la couronne triomphale et celle de l'Immortalité qui, dans son cercle constellé, faisait briller entre toutes les autres la nouvelle étoile impériale. A l'autre extrémité du berceau, un jeune aiglon entr'ouvrait les ailes et fixait du regard l'astre souverain. Ce petit lit était porté sur des pieds formés de deux lignes courbes entrecroisées, — car Prud'hon n'avait pas les absurdes préjugés du temps. — A chacun de ces pieds était accolée une figure allégorique : ici le génie de la Justice, là celui de la Force, que surmontaient les armes de l'empire. Enfin, aux flancs du berceau s'attachaient deux bas-reliefs, figurant d'un côté la Seine et de l'autre le Tibre, car il était à la fois roi de Paris et roi de Rome, l'enfant qui devait dormir dans cette couchette solennelle. Ce meuble, on le devine, n'était pas tout entier de métal. Un superbe velours nacarat recouvrait l'armature intérieure, et c'est sur cette riche étoffe que se détachaient les ornements de nacre, de burgau ou de vermeil. L'ensemble était étincelant, mais sans unité; ce bouclier, cette longue figure de la Gloire, ces couronnes suspendues et presque menaçantes, cet aiglon aux ailes éployées, c'était plus qu'il n'en fallait pour effrayer le jeune dormeur. Nos enfants trouvent peut-être un meilleur sommeil dans ces petits lits blancs que leur font leurs mères, et au chevet desquels vient si volontiers s'accouder la fée des bons rêves.

1. Odiot fut au premier rang parmi les admirateurs de Prud'hon. Dans sa galerie de tableaux (car il aima la peinture comme Jacqmin, comme Lempereur, comme Aubert), il avait donné place à l'*Enlèvement de Psyché* et à *la Famille malheureuse*.

Le berceau du roi de Rome, par un étrange caprice du sort — et de l'économie — est devenu le berceau du duc de Bordeaux, et il existe encore au Musée des souverains. Mais il a subi en 1820 de si regrettables transformations qu'on aura peine à le reconnaître dans la description que nous en avons donnée, d'après les documents authentiques de 1811. A vrai dire, il ne reste plus du meuble primitif que les deux bas-reliefs symboliques de la Seine et du Tibre, qui, selon toutes les vraisemblances, doivent plutôt être attribués à Thomire qu'à Odiot; mais si notre supposition était exacte, c'est ce dernier qui aurait exécuté les autres ornements de vermeil.

Grâce à ces œuvres et à quelques autres encore, dont les journaux du temps ont gardé la trace, Odiot figura au premier rang parmi les orfévres du temps de l'Empire. On sait qu'il eut son rôle au jour suprême : chef de bataillon de la garde nationale, il prit une part active à la défense de la barrière Clichy contre les troupes alliées (30 mars 1814). On peut sur ce point consulter, au Musée du Luxembourg, le tableau du chroniqueur Horace Vernet, et si nous avons rappelé le fait, c'est qu'il est curieux de voir que, du premier jusqu'au dernier jour, l'orfévrerie s'est trouvée mêlée à tous les événements de notre histoire : sous l'ancien régime, elle a sa place au conseil des finances, elle rend la justice consulaire, elle administre la ville de Paris; plus tard, elle siége à l'Assemblée constituante; enfin, au temps de l'invasion, elle fait le coup de feu contre les Prussiens.

Pendant la Restauration, Odiot, rentré dans son atelier, se distingua par une production active. Il prit part à l'exposition de 1819, et, si je m'en rapporte au compte rendu officiel publié par M. Héricart de Thury, il y obtint un succès considérable. Il avait envoyé, entre autres ouvrages précieux, un magnifique *déjeuner* en vermeil; toutes les pièces de ce service reposaient sur un plateau porté par des griffons à têtes de chimères, avec galeries à pilastres; le tout décoré de vases, de statuettes et d'arabesques; dans l'épaisseur du plateau des tiroirs avaient été ménagés pour placer les assiettes : l'œuvre était donc complète sous ce rapport : était-elle belle? J'avoue que j'ai des doutes sur ce point. Odiot exposa encore en 1819 une écritoire monumentale, des pièces d'argenterie du plus grand luxe, etc. Mais l'artiste avait eu une idée meilleure et qui doit lui être comptée : il avait fait mouler en bronze les modèles de tous les morceaux d'orfévrerie qu'il avait exécutés pendant sa longue carrière, et il offrait à l'État cette collection précieuse. Qu'était-ce que cela, sinon la réalisation d'un rêve caressé par tous les bons esprits, la création ébauchée d'un musée de l'orfévrerie, qui, complété par l'avenir et tenu

au courant des progrès de l'art, en eût un jour raconté l'histoire? L'idée était excellente ; aussi n'y fut-il donné aucune suite.

En 1823, Odiot exposait encore. On revit, à côté de plusieurs de ses modèles les plus applaudis, quelques œuvres nouvelles, notamment une psyché, en argent et en or, et des pièces d'argenterie destinées au duc d'Orléans. Mais je remarque — c'était là sans doute un des signes du temps — que, tout en louant l'exécution savante de ces morceaux, les impatients osèrent dire qu'ils étaient faits « d'après des dessins d'une uniformité que l'éclat de l'or et de l'argent ne suffisait pas à relever[1]. » Il est certain que le goût commençait à subir des modifications profondes. Odiot assista, non sans surprise, à cette transformation, car il n'est mort qu'en 1850, laissant à son fils l'exemple d'une longue vie constamment dévouée au culte de l'art.

Odiot ne fut pas le seul orfévre important de la période impériale. Il faut, à côté de lui, placer Biennais, dont les débuts sont sans doute contemporains de la Révolution, puisqu'on parlait déjà de lui en 1800. La duchesse d'Abrantès nous montre le frère du premier consul, Jérôme Bonaparte, achetant — un peu avant Marengo — « chez M. Biennais, rue Saint-Honoré, *au Singe violet*, un magnifique nécessaire de voyage, avec tout ce qui peut être inventé par le luxe et l'élégance, en or, en nacre, en argent, en ivoire[2]. » Mais on ne trouvait pas que des nécessaires chez Biennais. Bien que l'enseigne de son magasin manquât un peu de solennité, le marchand du *Singe violet* fut un artiste. Les insignes impériaux dont Napoléon se servit le jour du sacre sortaient de ses ateliers. A l'exposition industrielle de 1806, il obtint une médaille d'or, les pièces qu'il avait exposées ayant été remarquées aussi bien « par la perfection du travail que par l'élégance des formes. » Devenu orfévre de l'Empereur, il fut dès lors chargé de l'exécution d'un grand nombre d'ouvrages officiels, dont les modèles lui étaient fournis par Percier ou par Fontaine, et quelquefois par l'un et l'autre, les deux architectes ayant pris l'habitude de mettre en commun leurs efforts et leurs travaux. Nous avons assisté, en 1859, à l'hôtel Drouot, à la vente de la collection de dessins qui avaient servi à Biennais pour l'exécution de ses plus remarquables ouvrages. C'étaient, pour la plupart, des aquarelles, dont quelques-unes portaient la signature de Percier, et qui — c'est notre devoir de le dire — montraient, dans leur prétendue imitation de l'antique, une roideur de forme, une sécheresse de profil, une froideur à glacer

1. *Revue des produits de l'industrie française*, par une Société de commerçants et de gens de lettres, p. 321 ; 1823.

2. *Mémoires de la duchesse d'Abrantès*, III, p. 397.



SUCRIER EXÉCUTÉ PAR BIENNAIS

(D'après un dessin de Percier).

les âmes les plus intrépides. L'exécution, le travail de l'or ou de l'argent, auraient pu, je le sais, donner quelque accent à ces modèles rigides, types trop applaudis alors d'une orfévrerie qui visait à la solennité et qui n'arrivait qu'à la tristesse. C'est dans ce style dangereux que Biennais exécuta, en 1810, un autel qui, après avoir servi lors du mariage de l'Empereur, fut transporté à Saint-Denis. Il fit aussi pour la même église des burettes, une sonnette et un plateau en or émaillé[1]. On sait ce que vaut l'orfévrerie religieuse à cette époque. Certes, nous n'avons pas pour l'art du moyen âge des tendresses exagérées, mais nous croyons que le style archaïque s'adapte mieux que tout autre au mobilier qu'emploie le catholicisme dans ses pompeuses cérémonies, et quoique notre qualité d'hérétique nous empêche de parler de ces choses avec quelque autorité, nous n'admettons pas qu'on donne une forme grecque au calice dans lequel le prêtre boit le vin symbolique. Sur ce point, comme sur tant d'autres, les orfévres de l'empire, et Biennais avec eux, ont donc fait fausse route : les pièces religieuses qui sont sorties de leur mains sont conçues dans un goût qui ne se concilie guère mieux avec les exigences du culte que les orfévreries à grand fracas que Claude Ballin et Pierre Germain avaient ciselées pour Louis XIV.

Biennais a peut-être mieux réussi dans les autres branches de son art. Il a fait des poignées d'épées de cérémonie pour l'Empereur et pour ses frères, des pendules, des écritoires et des pièces d'argenterie pour la table impériale. Nous donnons ici, d'après un dessin de Percier, que conserve le riche cabinet de M. Bérard, le modèle d'un vase ou, si l'on veut, d'un sucrier que Biennais exécuta en argent pour l'impératrice Joséphine. Nous laissons à nos lecteurs la liberté d'apprécier par eux-mêmes l'architecture et l'ornementation de cette pièce qui nous paraît, quant à nous, absolument dénuée de grâce dans son lourd profil, et d'esprit dans sa décoration à la fois prétentieuse et mesquine.

C'est aussi pour l'impératrice Joséphine que Biennais fit, en 1814, une pendule dont le modèle lui avait été fourni par Auguste Garneray. Nous avons vu à la vente dont nous parlions tout à l'heure l'aquarelle originale qui servit de guide à l'orfévre. Dans l'étrange structure de son petit monument, le peintre, oubliant toutes les lois de la proportion, avait imaginé d'encastrer de grands portraits de l'impératrice, du prince Eugène et de la princesse de Beauharnais... Mais comment décrire cette pendule, d'une forme à la fois si anguleuse et si lourde, qui ressemblait

1. A en croire Gilbert, Biennais aurait aussi *terminé*, d'après les dessins de l'architecte Debret, les chandeliers et la croix de l'autel (*Description de Saint-Denis*, 1815, p. 58).

à une église et qui ne ressemblait à rien, et dont on ne retrouverait peut-être l'équivalent que dans la salle à manger d'une auberge de province ?

Sous la Restauration, Biennais exécuta pour l'empereur de Russie un calice et un saint ciboire en or, dont les modèles lui avaient été fournis par ses inspirateurs habituels. On vit aussi de lui à l'exposition industrielle de 1819 un grand vase en vermeil, imité de l'antique, dont l'armée russe fit présent au général Woronzoff. Le rapporteur du jury de la Seine, M. Héricart de Thury, faisant à cette occasion l'éloge de Biennais, dit qu'il « s'est fait distinguer pendant plus de vingt ans par tout ce qu'il y a de plus parfait en orfévrerie, » ce qui confirme notre dire et rapporte ses débuts aux dernières années du XVIIIe siècle. Biennais n'exposa pas en 1823 ; mais il était encore de ce monde à l'heure où la duchesse d'Abrantès imprimait le tome VIe de ses *Mémoires*, c'est-à-dire en 1832[1].

Il est de toute justice de placer à côté des orfévres de l'Empire l'artiste qui fut si souvent leur collaborateur, et qui, en bien des circonstances, se montra leur égal ; nous voulons parler de l'illustre ciseleur Pierre-Philippe Thomire (Paris, 1751-1843). Par ses origines et par ses études il appartenait à l'ancien monde, ayant eu pour maîtres Pajou et Houdon, et ayant appris à ciseler le métal à l'école de ces habiles praticiens du règne de Louis XVI, qui maniaient l'outil avec tant de délicatesse et tant d'esprit. L'*Almanach de Paris* de 1785 inscrit le nom, encore peu connu, de Thomire parmi ceux des « fondeurs en cuivre. » Mais si, comme praticien, il resta d'abord fidèle aux méthodes de ses initiateurs, comme artiste, il fut un des premiers à sacrifier au goût de renaissance pseudo-grecque de la Révolution et du Consulat. Il exécuta à cette époque, d'après les dessins de Roland, une pendule dont le modèle fut exposé au Salon de l'an VI, et qui représentait les quatre Saisons sur un char antique attelé de deux lions conduits par l'Amour. Il faisait alors, dans le même goût, des flambeaux, des lustres, des garnitures de cheminée, ayant dans ce genre succédé à Gouttière, mais traitant de préférence des sujets à personnages, car il eut de tout temps pour la sculpture une passion qui ne fut pas toujours heureuse. Avec quel zèle attentif,

1. Biennais a fait autre chose que de l'orfévrerie. Dans la vente du cabinet Féréol de Bonnemaison, en 1827, on a vu passer « un pupitre à quatuor, ouvrage de Biennais. » Ce petit meuble était de bois d'acajou, orné de sculptures et de filets d'ébène et d'ivoire incrustés. Le catalogue des dessins possédés par Biennais nous apprend aussi qu'il a dû exécuter un coffret avec des incrustations de nacre. Enfin madame d'Abrantès a vu dans ses magasins « tout ce qu'il y a de plus élégant en tabletterie. »

avec quelle ardeur convaincue il dut faire cette petite pendule qui fut vendue par Paillet en 1803, et dont le cadran était accompagné d'une figure de bronze « couleur antique, » qui représentait la Folie indiquant l'heure du plaisir, car telle était, en l'an XI, la mission de la Folie : elle a bien changé d'emploi depuis lors.

L'exposition industrielle de 1806 marque une date importante dans la carrière de Thomire. Il y obtint une médaille d'or; mais le rapport de Costaz ne nous fournit aucune indication sur les œuvres qui lui méritèrent cette récompense. En 1810, nous l'avons dit, Thomire s'associe à Odiot pour l'exécution de la toilette offerte à l'Impératrice; l'année suivante, il a sa part de collaboration dans l'ouvrage le plus important de l'époque impériale, le berceau du roi de Rome. Et Thomire n'était pas seulement un ouvrier des plus habiles; artiste, il aimait à exposer avec les artistes; son nom a figuré plus d'une fois au catalogue des salons du Louvre. En 1810, il envoie un sujet allégorique d'après Boichot; en 1814, il montre une *Marche triomphale*, bas-relief en bronze d'après Dupasquier, et en même temps un buste en marbre, car Thomire se souvint toujours qu'il avait travaillé avec Pajou et avec Houdon. Peut-être eût-il mieux fait de l'oublier quelquefois : la sculpture devint sa préoccupation dominante, et sous la Restauration, après avoir célébré le retour du roi, il finit par faire une grande statue de Louis XVIII, ce qui était excessif.

Cependant Thomire vieillissait. Il avait dû s'adjoindre des collaborateurs, et, à l'exposition industrielle de 1819, c'est moins lui qui expose que la maison Thomire et Cie, fabricants de bronzes dorés. L'habile artiste avait alors soixante-huit ans, et bientôt, on peut le supposer du moins, il ne dut prendre qu'une faible part à l'exécution des pièces qui sortaient de ses ateliers. On faisait d'ailleurs un peu de tout dans la maison Thomire. Un jour, c'est une reproduction en bronze et de grandeur naturelle du *Germanicus* antique; le lendemain, c'est un grand candélabre en bronze doré au mat, une vaste coupe en malachite, et une superbe table de la même matière, supportée par deux femmes ailées, — car Thomire a fait une prodigieuse consommation de Renommées, de Muses, de Victoires. En 1823, Thomire exposait encore, mais il avait alors associé son fils à ses travaux, puisque l'auteur du rapport sur l'exposition, M. Héricart de Thury, en mentionnant d'une manière spéciale deux statuettes d'enfants coulées en bronze, d'après Pigalle, prend bien soin d'ajouter qu'elles ont été exécutées « par M. Thomire père. » Ces bronzes — et un grand surtout de table destiné à Charles X — sont à peu près les derniers succès de l'infatigable artiste. Thomire vécut

quatre-vingt-douze ans; sans être bien vieux, plusieurs d'entre nous auraient pu le connaître; mais la dernière partie de sa vie ne compte pas pour l'art. La meilleure époque pour son talent correspond au Consulat, à l'Empire, et elle s'étend jusqu'aux premiers jours de la Restauration.

Notre dessein n'est pas de faire ici l'histoire du mobilier, et peut-être nous reprochera-t-on de nous être déjà trop éloigné de l'orfévrerie en parlant avec détail de Philippe Thomire. Mais nous ne pouvons omettre son contemporain Ravrio, qui toucha tant de fois à l'art qui nous occupe. Ravrio avait eu de modestes commencements : pendant la révolution il était « doreur-argenteur, » et il demeurait rue de la Ferronnerie, *au Lion d'or*. Nous trouvons dans le *Journal de Paris*, du 4 juillet 1791, une note ou, pour appeler les choses par leur nom, une réclame dans laquelle Ravrio donne avis à « MM. les juges de paix qu'il vient de faire et de présenter au comité de constitution un médaillon en émail, avec bordure en cuivre doré, monté sur ruban, et pouvant remplacer très-avantageusement les médaillons en étoffe brodée, décrétés par l'Assemblée nationale. » Ravrio prévient en même temps sa clientèle qu'il continue à faire avec succès les médaillons de juges et de commissaires du roi, ainsi que les chaînes, plaques, cannes et petits bâtons d'huissiers. Il semble qu'en tout cela l'art ne devait guère trouver son compte.

Mais, dès que le style antique avait été adopté, Ravrio, à l'exemple d'Odiot et de Thomire, s'était hâté de sacrifier à la mode nouvelle. Les bronzes qu'il exécuta sous le Consulat lui firent une véritable renommée. Il sortait de ses ateliers des figures, des meubles, des objets usuels. Combien les savants furent heureux lorsque, en l'an XI, ils lui virent faire, pour la cour d'Espagne, un trépied d'un genre tout nouveau, le phloscope. Nous rappellerons pour ceux qui ne savent pas le grec de 1803 qu'il s'agissait d'un meuble qui, deux fois utile, servait en même temps à chauffer un appartement et à l'éclairer : on pouvait l'employer aussi comme cassolette à brûler des parfums. C'était un trépied de quatre pieds de hauteur, où l'or, par un mélange heureux, s'alliait au bronze. Landon, qui se montre tout à fait enchanté du phloscope, célèbre l'élégance de ses formes et le luxe exquis de ses ornements[1].

Ravrio prit part à l'exposition de 1806. On y vit de lui, entre autres ouvrages, un lustre très-riche et doré au mat, selon les procédés sincères et solides qui étaient encore ceux qu'avaient employés les doreurs du

1. *Nouvelles des arts* (an XI), t. II, p. 301.

temps de Louis XVI. Nous ne croyons pas que Ravrio ait survécu à l'Empire; du moins, lors de l'exposition de 1819, il a un successeur qui, ajoutant son propre nom au nom du maître, s'appelle Lenoir-Ravrio. La maison était d'ailleurs fameuse encore, et elle tenait tête, dans le champ clos industriel, à celle de Thomire et de ses associés. Quant à Ravrio, il doit garder sa place dans la liste de ceux qui, à cette époque, ont le mieux travaillé le bronze. Lorsque Francois Riesener fit d'après lui le portrait qui est aujourd'hui au Louvre, il ne manqua pas de l'entourer des œuvres et des instruments de son art, et il lui mit entre les mains une réduction en bronze de la *Vénus de Médicis*. C'est qu'en effet, Ravrio a souvent réussi aussi bien que Thomire dans ses reproductions d'après l'antique : je veux dire que sa fonte est aussi belle, son sentiment aussi inexact.

Mais c'était là la maladie du temps : on croyait alors que l'antique devait être corrigé, et les bronzes étaient réparés au ciseau avec un zèle si excessif que l'œuvre originale perdait beaucoup de son accent et de son individualité. Je n'ai pas vu le *Germanicus* de Thomire, mais je ne serais nullement surpris qu'il ressemblât à une statue de Chaudet. Cet effacement était bien plus visible encore, lorsque les artistes du temps obéissaient à leurs propres inspirations ou reproduisaient des œuvres contemporaines. Pour nous en tenir aux ciseleurs, c'était le défaut de Thierret, élève de Monnot, qui exposa, au Salon de l'an VIII, un portrait d'enfant (bronze), de Dammerat, qui a exécuté, d'après Chaudet, la statue de la Paix à laquelle un des salons des Tuileries a emprunté son nom; de Canlers, dont on vit au Louvre, en 1810, une figure assise de l'Empereur, d'après un modèle de Moutoni. Cet art-là manque d'esprit. On en trouverait au besoin une preuve dans deux statuettes que le Louvre conserve parmi ses bijoux; l'une représente Napoléon, l'autre Marie-Louise : les têtes, quelque peu idéalisées, ont été placées sur des imitations de bronzes antiques qui faisaient alors partie du cabinet de Denon. Si ces pièces sont au Musée, c'est sans doute parce qu'elles sont en argent; car elles appartiennent à l'outil le plus vulgaire, à la main la moins expressive.

La bijouterie et la joaillerie eurent le même caractère de solidité massive : nous avons parlé de Foncier qui se retira de la scène après les fêtes du sacre. Mais il fut dignement remplacé. Dès l'année suivante, Nitot est le joaillier de l'Empereur. C'était encore un artiste qui avait grandi sous l'ancien régime. Il est mentionné en 1785 par l'*Almanach de Paris*; en 1790, il avait été appelé à contrôler l'exactitude de l'inventaire des bijoux de la couronne. Au début du nouveau règne, Nitot conquit une grande situation. Il rejoignit l'Empereur à Milan, lors des cérémo-

nies du couronnement, et il porta lui-même à Rome la tiare qu'il avait faite pour Pie VII. En 1806, ayant associé son fils à son œuvre, il prend part avec succès à l'exposition industrielle; en cette même année, il se rend à Munich, à l'occasion du mariage du prince Eugène, et c'est alors qu'il eut à monter pour la princesse de Bavière une parure de diamants, qui coûta trois cent mille francs. Nitot fut le joaillier préféré de l'impératrice Joséphine, et, comme Foncier, il fit une fortune très-considérable[1].

Des noms inégalement célèbres peuvent être cités à côté de celui de Nitot. « S'agit-il de bijoux?—dit en 1811 un des interlocuteurs de *l'Ermite de la Chaussée-d'Antin,* — je suis bien sûr de vous apprendre que Mellerio est le premier homme du monde pour les bagues hiéroglyphiques et lithologiques; Nitot pour le dessin et la monture des boucles d'oreilles; Pitaux pour la magnificence de ses diadèmes et le mobile éclat de ses aigrettes[2]. » Les témoignages contemporains nous parlent encore de Devois, grand connaisseur en pierreries, et de Sensier, chez lequel il était de bon ton d'aller choisir, en 1812, des parures et des objets d'étrennes. Il ne paraît pas, toutefois, que ces artistes fussent des lapidaires de premier ordre. Lorsque Junot envoie à sa femme une collection de saphirs et de diamants bruts, elle commence par les montrer à Nitot et à Devois, et elle les expédie immédiatement en Hollande pour les faire tailler. Et quant aux bijoux dont parle *l'Ermite de la Chaussée-d'Antin,* il reste encore assez de ces boucles d'oreilles, de ces diadèmes, de ces joyaux de toute sorte pour attester que les bijoutiers de l'Empire avaient l'invention lourde et surtout monotone. Je m'en rapporte sur ce point à ceux qui ont étudié, dans les portraits du temps, les toilettes de nos grand'mères.

Je n'ai pas besoin de dire que les élégantes ne se contentèrent ni des pierres précieuses, ni des bijoux d'or, ni des « fers de Berlin émaillés de noir, » qu'on vit paraître aux Tuileries en 1811, lorsque la cour prit le deuil du roi de Danemark.

Aux dernières années du XVIIIe siècle, on s'était rappelé qu'Ovide a parlé du corail en ses *Métamorphoses,* et le corail était revenu à la mode. Madame d'Abrantès en portait au bal donné par le prince Eugène en 1804. « Par une bizarrerie que je ne recommencerais pas, dit-elle, et qui pourtant faisait bon effet, je mis pour parure du corail et des diamants. J'avais des coraux magnifiques que mon frère avait fait tailler

1. Voir, sur Nitot, les *Mémoires de mademoiselle Avrillon,* I, 227 et 312. D'après un renseignement inédit, qui m'est obligeamment communiqué, Nitot fils, qui eut une grande part aux travaux de son père, était né en 1779; il ne mourut qu'en 1853.

2. *L'Ermite de la Chaussée-d'Antin* (2e édition), I, p. 77.

pour moi à Marseille. » Et c'est de Marseille, en effet, que venaient les plus beaux coraux. Dès 1785, Rémusat y avait établi une fabrique qui occupait trois ou quatre cents ouvriers. La révolution ralentit un peu cette production, mais elle reprit sous l'Empire, et, en 1806, on revit à l'exposition des coraux de Rémusat, dont Anthelme Costaz loue « les formes agréables et le travail délicat. » Plus tard, la duchesse d'Angoulême prit le fabricant marseillais sous sa protection, et il y avait à Paris, en 1819, une manufacture de coraux qui fonctionnait sous le patronage de Son Altesse Royale. Le corail a eu depuis lors bien des aventures : les femmes y reviennent un jour, le lendemain elles le dédaignent; et qui osera dire cependant que cette fleur rouge de la mer ne s'harmonise pas avec de beaux cheveux noirs?

Je n'ai pas besoin d'ajouter que, sous l'Empire, les fortunes modestes se contentèrent de pierres fausses et de strass. Le grand producteur de cette joaillerie à bon marché fut un certain Wieland, qui se révéla à l'exposition de 1806. « M. Wieland, dit Costaz, est renommé à Paris pour la beauté des bijoux qu'il établit en strass. » Son commerce prospéra pendant toute la période impériale. Plus tard, il maria sa fille à Douhault, qui était à la fois joaillier, chimiste et sculpteur en ivoire, et qui, joignant son nom à celui de son beau-père, continua l'illustration de la maison. M. Héricart de Thury parle avec une certaine émotion des merveilles artificielles que Douhault-Wieland exposa en 1819. Il avait imité le *Régent* de façon à tromper les plus habiles, car son strass était d'une diaphanéité parfaite. Il avait fait pour la cour de Naples un diadème, une ceinture et la garniture d'un manteau royal, et, pour d'autres princes étrangers, des parures, des boucles d'oreilles, des poignées d'épées, et tout cela avec du verre et des cailloux. Les joailliers de la couronne, Bapst et Ménière, avaient recours à sa savante industrie. Enfin, lorsque Douhault-Wieland, dérogeant à ses habitudes, s'abaissait jusqu'à employer des matières de bon aloi, il taillait dans l'ivoire les bustes de Louis XVIII, de l'empereur Alexandre et du grand Frédéric, ou il exposait un petit canon de vermeil et d'ivoire, enrichi de pierres fines, sincères cette fois. Mais Douhault n'y revint plus; le faux était son domaine, et en 1823 il obtint pour son strass, de plus en plus parfait dans son mensonge, une véritable médaille d'argent.

Enfin, s'il y eut sous l'Empire et sous la Restauration une joaillerie pour les pauvres, il y eut aussi pour eux une bijouterie économique. On avait fait des bijoux d'acier pendant toute la révolution ; la grande illustration en ce genre, le producteur le plus fécond était Schey, qui obtint une première récompense en l'an x, et qui, depuis lors, fut exact à toutes

les expositions. Costaz vante en 1806 le beau poli de ses bijoux. En 1819, Schey était mort, mais sa veuve lui avait succédé, et ses ouvriers travaillaient l'acier avec une dextérité que constatent les comptes rendus officiels. La manufacture de la rue des Petites-Écuries répandait en France des boucles, des boutons, des garnitures d'habits, des poignées d'épées. — Madame veuve Schey avait alors pour concurrent Frichot, qui faisait en acier de véritables tours de force, et Provant qui, récompensé en 1819 et en 1823, avait eu, dit-on, l'insigne honneur de travailler pour toutes les cours de l'Europe, et dont le jury de l'exposition citait la manufacture comme un modèle à proposer à l'imitation de toutes les industries analogues.

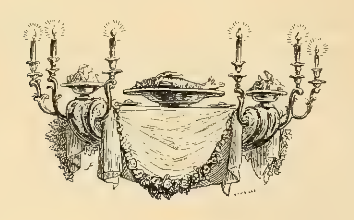
Ainsi l'acier savamment ouvré, le *doublé* qui abrite sous une mince feuille de pur métal une vulgaire armature, le strass taillé en brillantes facettes consolaient les petits-maîtres de la boutique, la marchande, à grand regret économe, à qui l'or et les diamants étaient défendus. La plupart de ces joyaux à bon marché ont déjà péri, car ils n'ont pu être préservés de la destruction ni par le prix de la matière, ni par la délicatesse du travail. Mais ceux de ces bijoux qui nous ont été conservés ne donnent pas une très-haute idée des artistes qui les exécutaient, car il leur manquait, à eux aussi, la liberté, l'esprit, la grâce.

Ainsi, les bijoutiers de bas étage ont, sous ce rapport, quelque chose de commun avec les orfévres des hautes régions. Les maîtres dont nous avons parlé, et quelques autres encore dont le succès appartient plus particulièrement aux règnes de Louis XVIII et de Charles X, et qui, à ce titre, auront leur place dans un dernier chapitre, tous les orfévres enfin qui ont grandi depuis la révolution jusqu'en 1815, ont un même caractère : ils sont académiques; je veux dire que, dans leur effort d'ailleurs loyal, ils sacrifient bien plus à l'imitation d'une antiquité mal comprise qu'à la fantaisie décorative qui avait été, pendant si longtemps, l'honneur de l'orfévrerie française. Mal venu eût été celui qui, en ces jours solennels, eût osé parler de Thomas Germain ou de Roettiers, de Lempereur ou de Forty. David, comme un autre Alcide, avait abattu les mille têtes incessamment renaissantes de l'innombrable famille des Vanloo. Dans son ardeur à débarrasser le monde de tout ce qui restait de l'ancien régime, le rude maître et ses amis avaient expulsé les Amours, et, si Prud'hon l'eût permis, ils auraient exilé les Grâces. Je n'ai pas à rechercher ce que la peinture et la statuaire ont gagné à ces rigoureuses méthodes, mais j'affirme que l'orfévrerie y a beaucoup perdu. Malgré l'étroite affinité qui lie les divers arts les uns aux autres, ils n'obéissent pas à des lois absolument identiques. Que la statue soit sublime, que le

tableau soit sévère, c'est leur droit, leur devoir peut-être. Mais il n'est pas nécessaire qu'un flacon soit solennel, il n'est pas indispensable qu'une salière soit auguste. C'est surtout dans ces petites œuvres, qui tiennent de si près à la vie quotidienne, que la fantaisie peut réclamer sa place. Les artistes de la Renaissance et ceux du XVIIIe siècle avaient peut-être exagéré son rôle; mais ils comprenaient les droits de l'esprit, la légitimité du caprice. La vie, disaient-ils, est déjà faite de tant de tristesses, qu'il faut se garder de l'assombrir encore en imposant au regard le spectacle, constamment renouvelé, de meubles et d'objets usuels d'une régularité trop géométrique. Que la table où vous vous asseyez tous les jours, que le dressoir où brille, dans sa propreté reluisante, votre modeste argenterie, que la salle où, les pieds sur les chenets, vous échangez avec vos amis les propos familiers, que tout ce qui vous entoure, en un mot, vous tienne en joie le regard comme le cœur, en ajoutant au vase où vous buvez, au flambeau qui vous éclaire, à la montre qui vous dit l'heure, l'indispensable appoint de la grâce. Des générations entières ont vécu sur cette idée, et elles lui ont dû, non le bonheur, mais un peu d'oubli. Les orfévres qui ont travaillé en France pendant les vingt premières années de ce siècle, ont trop dédaigné cet art qui consiste à charmer, à consoler la vie; ils ont prétendu mettre la majesté où elle n'a que faire, et, dans la roideur gourmée de leurs conceptions solennellement copiées d'après des modèles qu'ils n'ont pas compris, ils ont visé au style, et ils sont arrivés à l'ennui.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS[1]

XVI



L'art du potier ou la céramique se divise, comme tous les autres arts, en deux parties bien distinctes : celle qui est purement mécanique, et celle qui dépend du goût et du savoir-faire de l'artiste[2].

Dans la première partie sont compris tous les éléments de la préparation.

La plupart du temps, l'argile dont sont formés les vases est d'une grande finesse et préparée avec soin ; sa couleur est d'un rouge plus ou moins vif, suivant le degré de cuisson auquel le vase a été soumis. La pâte est tendre et se raye facilement; elle est poreuse et perméable, et aucun vase, s'il n'a reçu à l'intérieur une couverte ou émail, n'est propre à contenir des liquides. Il y a une grande différence entre les terres dont sont formés les vases, et les analyses qui ont été faites suffiraient à

1. Voir la *Gazette* des 1er septembre et 1er décembre 1862.

2. Les recherches qu'on va lire sont puisées principalement dans le travail de M. le duc de Luynes sur la *poterie antique,* travail inséré dans les *Annales de l'Institut archéologique,* t. IV, p. 138 et suiv. Les connaissances chimiques de l'illustre archéologue et les expériences auxquelles il s'est livré pour se rendre compte des procédés employés par les anciens dans la fabrication des vases peints sont un privilége qui lui appartient exclusivement, aucun savant de notre époque ne pouvant se vanter

elles seules à constater la multiplicité des lieux où étaient établies des fabriques. M. Samuël Birch[1] fait observer qu'il est infiniment regrettable que dès les premières découvertes on n'ait pas fait attention à la composition des pâtes.

Tous les vases, même ceux de grande dimension, ont été faits sur le tour à potier, qui, pour la forme et la disposition, devait différer fort peu du tour des potiers modernes ; le pied et souvent le col ont été travaillés à part et réunis au vase sur le tour. Souvent les pieds sont marqués en dessous de traits, de lettres ou de monogrammes destinés à indiquer les pièces auxquelles ils devaient être ajustés; les anses étaient également préparées à part et venaient se fixer à la fin de l'opération au corps du vase. Le peu d'épaisseur et la délicatesse avec laquelle les parois ont été faites sont, dans le plus grand nombre des cas, d'une perfection admirable. La surface extérieure est unie et polie avec le plus grand soin. C'est ce poli qui donne à l'argile ce grain serré, toujours grossier dans la cassure, où les terres, quelque bien préparées qu'elles soient, paraïssent rudes. Pour donner plus d'éclat à la couleur rouge, on recouvrait légèrement la surface extérieure d'un vernis ou glacis auquel on ajoutait au besoin une matière colorante; puis on laissait sécher au soleil, et on mettait au feu.

Selon les uns, les vases auraient été peints en sortant des mains du potier, et encore si frais qu'ils cédaient à l'impression du doigt. Tout aurait cuit ensemble, terre et couleur[2]. Selon les autres, ce n'est que lorsque le vase était parfaitement sec qu'il aurait passé dans les mains du peintre, qui y dessinait ou esquissait le sujet qu'il voulait représenter[3]. Une troi-

de joindre cet avantage à son érudition classique. — Nous avons aussi consulté un mémoire très-intéressant de M. A. Deville (*Recherches sur la peinture des vases antiques*, Rouen, 1842, in-8°), où l'on trouve des idées et des vues neuves et ingénieuses. — De précieux renseignements nous sont fournis dans le beau travail de M. Otto Jahn, placé en tête de son catalogue des vases de la Pinacothèque de Munich (*Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, Munich, 1854, p. CXXXIX et suiv.), et dans l'*History of ancient pottery*, de M. Samuël Birch, Londres, 1858, t. I, p. 226 et suiv. Ces deux ouvrages donnent un résumé de tous les travaux faits antérieurement sur cette matière. — On peut aussi consulter avec fruit les *Lettres* de Gherardo de Rossi adressées à Millingen et imprimées en tête des *Vases de Coghill*, Rome, 1817, p. III et suiv. — Jorio, *Sul metodo degli antichi nel dipingere i vasi*, Napoli, 1813. — R. Gargiulo, *Cenni su i vasi fittili italo-greci*, Napoli, 1831.

1. *History of ancient pottery*, t. I, p. 228 et 229.
2. C'est l'opinion de M. le duc de Luynes, *loc. cit.*, p. 143 et 144.
3. Opinion de Gherardo de Rossi.

sième opinion n'admet la peinture qu'après une première cuisson[1]. Quoi qu'il en soit, cette peinture consiste dans l'application d'une couleur noire obtenue au moyen de l'oxyde de fer. Était-ce l'eau, la térébenthine ou l'huile qui servait à étendre la couleur? Le savant le plus habile et le plus expérimenté en ces matières, M. le duc de Luynes, laisse la question indécise. L'effet de la peinture consistait dans le contraste de la teinte noire avec la couleur rouge naturelle de l'argile. La couverte noire est d'un ton plus ou moins brillant, tirant quelquefois sur le vert ou le brun; la plus belle couverte, celle des vases de Nola et d'Agrigente, et de quelques vases tirés des hypogées étrusques, est d'un éclat des plus brillants et tire légèrement sur le bleu.

Lorsque les vases recevaient un coup de feu, la couverte passait du noir au vert, ou même au rouge. Il ne faut pas confondre toutefois les accidents de la cuisson avec ceux produits par les bûchers. On a des vases qui ont été brûlés avec les corps et dont les fragments ont été soigneusement recueillis avec les cendres. La flamme, chargée de matières animales, noircissait l'argile, faisait éclater la couverte et pénétrait jusqu'au cœur. L'aspect des vases qui ont été brûlés sur les bûchers est terne, et les peintures ont perdu leur teinte rouge pour prendre un ton gris et argenté.

Il est hors de doute que si on admet une première cuisson avant l'application de la couleur noire, une fois peints les vases devaient être soumis à une seconde action du feu, afin que la couleur noire pût s'unir intimement à l'argile. Mais avant de peindre les vases, comme je l'ai déjà dit, on traçait légèrement les principaux contours au moyen d'un instrument dur et peut-être colorant, et il est facile de reconnaître les traces des traits dus à un instrument à pointe émoussée ou arrondie, surtout dans les endroits où le peintre, en appliquant la couleur, s'est écarté de ces contours. Ordinairement, dans les figures vêtues, le nu est dessiné à la pointe sèche, quoique des draperies dussent recouvrir le corps; mais rarement l'attitude d'une figure est changée, ce qui prouve que les peintures des vases étaient toujours des copies. Ces traits légers n'étaient employés que dans le dessin des figures; on ne les retrouve pas dans les ornements.

L'exécution variait selon que les figures se détachaient en noir sur le fond rouge de couleur naturelle, ou bien en rouge sur le fond teint en noir.

Dans le premier procédé, qui est le plus ancien, il fallait réserver un

1. Otto Jahn, *loc. cit.*, p. CXL. — Deville, *loc. cit.*, p. 8.

fond rouge pour le sujet, et l'encadrer dans des lignes et des ornements, afin de le détacher du reste, entièrement noir. Une fois les contours des figures légèrement indiqués, on les peignait intérieurement en noir. Plus tard on employa un instrument aigu pour dessiner par des lignes gravées[1] les contours et les différentes parties du corps, les muscles, les vêtements, les plis aussi bien que les ornements, de façon à attaquer la couverte et à faire reparaître la couleur naturelle de l'argile. Dans les vases les plus soignés, cette opération se faisait avec une netteté et une précision des plus minutieuses jusque dans les moindres détails. On peut citer comme exemples certains vases de la fabrique d'Amasis[2] et une hydrie signée par Panthæus[3]. La gravure des détails et des accessoires ne pouvait avoir lieu qu'après une première cuisson. Cette gravure, exécutée au moyen d'une pointe de bronze ou de fer, a été prise, par quelques savants, pour l'esquisse ou la première pensée de l'artiste, ce qui est inadmissible. Tout démontre que cette opération ne pouvait avoir lieu qu'après l'application de la couleur et quand cette couleur avait déjà obtenu un certain degré de densité et de résistance. D'un autre côté, si l'artiste avait attendu, pour exécuter la gravure à la pointe, que le vase eût passé pour la seconde fois au four, la couleur noire incorporée à l'argile et devenue dure se serait refusée au travail de la pointe et aurait éclaté sous les efforts du graveur. C'est ce qui fait que les gravures modernes, les traits ravivés, les lettres et les inscriptions ajoutées par des restaurateurs ou des faussaires, sont assez faciles à reconnaître, car les faussaires n'ont pu exercer leur coupable industrie que sur des couvertes brillantes et durcies.

Quant à la seconde méthode, celle où les figures se détachent en rouge sur le fond noir, on traçait l'esquisse, comme dans le premier cas, puis, au moyen d'un pinceau plein de couleur noire liquide, on couvrait rapidement ces contours de lignes si fines qu'on peut croire qu'elles

1. J'ai cité, dans mon *Catalogue d'une collection de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie* (Paris, 1837), sous le numéro 90, le curieux exemple d'une gravure exécutée dans le champ et au milieu d'une peinture à figures noires, où l'on voit le profil d'une jeune femme gravé à la pointe. — Cette particularité, cet essai, cette fantaisie d'artiste, si l'on veut, rappelle une particularité analogue signalée par M. Beulé (*Monnaies d'Athènes*, p. 354); il s'agit là d'un petit coq gravé à la pointe dans le champ d'un tétradrachme d'Athènes du Cabinet impérial et royal de Vienne.

2. Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints, étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. I-III. — Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. I, pl. LXXVIII. — *Arch. Zeitung*, 1846, pl. XXXIX.

3. Aujourd'hui au Musée Britannique. Voir mon *Catalogue Durand*, n° 91. — *A Catalogue of the Greek and Etruscan vases, in the British Museum*, n° 447*.

étaient tirées au *cestre,* espèce de tire-ligne, tant elles sont appliquées avec sûreté. On se servait ensuite d'un large pinceau pour couvrir toute la partie extérieure des contours, afin de les préserver quand on peignait le vase tout entier et qu'on le revêtait d'une couverte plate, noire et brillante; c'est pour cela qu'on remarque à ces endroits une certaine épaisseur, des traits doubles et une teinte noire différente[1]. Les détails étaient également exécutés au moyen de lignes noires très-fines tracées au pinceau; rarement cette couleur était appliquée pleine; elle l'était pour les cheveux, et encore il y a des exceptions.

On se servait aussi, selon les époques, les différents styles et les fabriques, d'autres couleurs, surtout pour relever certains détails. Premièrement, c'est le blanc et le rouge violacé; plus tard, on y ajouta le jaune clair, le rouge brun, et même le vert et le bleu[2]. Ces couleurs sont des produits naturels. Le blanc est ce qu'on appelle vulgairement terre de pipe, le rouge est l'oxyde rouge de fer, le bleu et le vert sont tirés des sels de cuivre[3].

Ces couleurs étaient appliquées quand le vase peint avait déjà été soumis au feu; elles n'ont pas reçu de cuisson, ou, si elles en ont subi une légère, comme je serais porté à le croire, elles ne sont pas incorporées avec l'argile; aussi ces couleurs d'application se détachent-elles et s'écaillent-elles très-facilement. Les acides, qui n'attaquent en aucune façon la couverte noire, enlèvent à l'instant les couleurs d'application; ces couleurs résistent à peine à l'eau si, en lavant les vases pour les nettoyer, on ne prend pas les plus grandes précautions. Le rouge violacé se conserve cependant mieux que le blanc. Souvent, sur les vases à figures noires, les couleurs blanches et violacées traversent et bouchent les traits de la gravure, ce qui démontre que la gravure précédait l'application des couleurs de retouche.

Les inscriptions sont peintes en noir sur le fond rouge, avec la couleur brillante qui a été employée pour les figures et pour le fond; d'autres sont tracées en creux et gravées au moyen d'un instrument aigu (*graffiti*), mais le plus grand nombre des inscriptions ont été écrites au moyen du pinceau en blanc ou en rouge violacé mat; elles s'appliquaient

1. Voir un fragment de coupe ainsi préparée dans l'ouvrage de M. Birch, *History of ancient pottery,* t. I, p. 244.

2. Voir pour exemple un vase de la collection Pourtalès, Panofka, *Antiques du cabinet Pourtalès*, pl. X. — Le vase du Vatican, qui représente sous une forme comique les amours de Jupiter et d'Alcmène, est également enrichi de diverses couleurs. Voir la première collection de Hamilton, publiée par d'Hancarville, t. IV, pl. CV.

3. Duc de Luynes, *loc. cit.,* p. 143.

comme les retouches; c'est pour cela qu'elles disparaissent souvent. Cependant, il reste ordinairement une marque mate à l'endroit où les lettres ont été tracées, et on parvient à les distinguer en présentant les vases à la lumière, et en les tournant en divers sens.

On s'est servi quelquefois d'une autre méthode; elle consistait à enduire le vase d'une couche blanche, faite avec du kaolin ou de la terre de pipe, qu'on avait soin de polir avant la cuisson, de manière à lui donner un brillant et un éclat remarquables. On dessinait sur cet enduit des figures ou des ornements au simple trait en noir, en brun ou en rouge, et quelquefois on peignait et on relevait ces dessins par des couleurs vives, rouge, bleu, vert, jaune, brun, violet, etc. On connaît un assez grand nombre de lécythus blancs de fabrique athénienne, qui sont enrichis de dessins au simple trait ou de figures coloriées. La plupart de ces dessins, quoique tracés souvent avec négligence, sont d'une élégance, d'une simplicité et d'une pureté qui au premier aspect révèlent ce que l'on est en droit d'attendre du goût attique. Je citerai ici un grand lécythus de la collection Pourtalès[1], où l'on voit Oreste, Pylade et Électre auprès du tombeau d'Agamemnon, et le magnifique vase de Salamine, au Musée Britannique[2]. Plusieurs vases à fond blanc ont été trouvés aussi en Étrurie. De ce nombre sont le cratère du musée Grégorien, où l'on voit la naissance de Bacchus[3], une coupe de la fabrique d'Euphronios, au musée de Berlin[4], quelques grandes coupes de la Pinacothèque de Munich, entre autres, outre la cylix trouvée à Égine, où l'on a représenté l'enlèvement d'Europe, celle où est figuré le combat d'Achille et de Penthésilée, et une troisième cylix dans l'intérieur de laquelle paraît Apollon venant au secours de Latone attaquée par Tityus[5], la coupe d'Anésidora, autrefois de la collection de M. de Magnoncour[6], et enfin une très-belle coupe du musée Napoléon III, dans l'intérieur de laquelle on voit Thésée qui lutte avec Procruste.

La plupart des belles coupes à fond blanc à l'intérieur ont des peintures rouges sur fond noir à l'extérieur.

D'autres vases à fond blanc sont décorés de figures noires peintes et gravées d'après le procédé employé pour les vases à fond rouge ou

1. Raoul Rochette, *Monuments inédits*, pl. XXXI, A et p. 156.

2. Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, pl. VIII-XI.

3. *Museum Etruscum Gregorianum*, II, tab. XXVI.

4. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, I, pl. XIV, 5. Berlin, 1848.

5. Gerhard, *loc. cit.*, pl. C. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, nos 208, 370 et 402.

6. *Élite des monuments céramographiques*, t. III, pl. XLIV.

jaune. Ce sont, en général, de petits vases, tels que des lécythus et des coupes de petite dimension.

Quand on appliquait l'or pour donner de l'éclat à la décoration, on se servait d'or battu que l'on fixait au moyen d'un stuc très-fin et toujours appliqué sur des bossettes ou des reliefs formés de la même pâte que le vase lui-même. Les ornements dorés se trouvent sur des vases de la belle époque, et même sur quelques vases dont le style annonce déjà le déclin de l'art. On remarque cette richesse d'ornementation sur des poteries de très-petite dimension et de fabrique athénienne[1], sur des vases trouvés en Crimée[2], et dans la Cyrénaïque, sur quelques vases de Ruvo. Je cite ici trois délicieux aryballes : le premier, trouvé à Nola, autrefois de la collection Durand, où l'on voit Bacchus Indien, ou plutôt le roi Midas, monté sur un dromadaire et accompagné d'un brillant cortége[3]; le second, tiré d'un tombeau des environs d'Athènes, est décoré d'un tableau où Vénus, accompagnée de plusieurs divinités allégoriques, prépare une cage pour l'Amour[4]; le troisième enfin, découvert dans la Grande-Grèce, montre Eudæmonia, la déesse infernale, sous le plus riant aspect, et entourée de plusieurs de ses compagnes, qui reçoit le jeune Polyétès[5].

Parmi les vases enrichis de dorures, il faut aussi mentionner plusieurs des coupes à fond blanc dont j'ai parlé plus haut, surtout celle où l'on voit Achille et Penthésilée, et celle où est représentée Anésidora entre Minerve et Vulcain, et enfin une magnifique cylix encore inédite à figures rouges sur fond noir, de la collection de M. le duc de Blacas, et qui est ornée d'une grande scène de bacchanale. Un des monuments les plus remarquables où les figures rouges sont relevées par l'or qui s'harmonise avec des couleurs vives, le vert, le rouge et le blanc, est l'amphore, ou *péliké*, trouvée par M. Salzman dans un tombeau de Camiros, dans l'île

1. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, pl. XVII et XXVII. Berlin, 1837, in-folio. — *Élite des monuments céramographiques*, t, I, pl. XCVII. — Millingen, *Ancient uned. monum.*, t. I, pl. A, 1.

2. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. LX. Saint-Pétersbourg, 1854, in-folio.

3. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. I, pl. L. — *Arch. Zeitung*, 1844, pl. XXIV. — Cf. mon *Catal. Durand*, n° 97. — Ce charmant vase appartient à M. le duc de Hamilton.

4. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, pl. XXIX. — *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. LXII. — Au Musée Britannique.

5. Ce vase, publié d'abord par M. Jules Minervini (*Illustrazione di un antico vaso di Ruvo*, Napoli, 1845, in-4°), a été reproduit dans le quatrième volume de l'*Élite des monuments céramographiques*, pl. LXXXIV.

de Rhodes. On y a représenté le sujet, si souvent traité et reproduit par les artistes grecs, de Pélée et Thétis [1].

XVII

Quant à l'exécution des peintures, il est impossible d'admettre qu'on se soit servi de poncis ou de calques, ainsi qu'on l'a supposé. Pour cela on aurait dû trouver des répétitions fréquentes des mêmes sujets, des mêmes figures, vu la grande quantité de vases que l'on connaît. Or, on ne rencontre que de loin en loin des compositions parfaitement identiques, et en général pour des vases d'un travail peu soigné; encore, la plupart du temps, si l'ensemble d'une scène présente des dispositions semblables, il y a des différences dans les détails. Il est toutefois probable que dans les ateliers il y avait des modèles pour les sujets qui devaient se répéter fréquemment. On les imitait avec plus ou moins de liberté, et souvent d'après l'espace dont on pouvait disposer. De là vient que, quoique pareils dans l'ensemble, ils diffèrent cependant dans les détails. On ajoutait des figures accessoires, on en retranchait, on modifiait une composition selon les besoins du moment. Mais comment étaient faits les modèles destinés aux artistes qui peignaient les vases? On l'ignore complétement, les anciens n'ayant pas connu le papier, et par conséquent n'ayant pas eu les moyens dont disposent les artistes de nos jours pour multiplier, autant qu'ils le désirent, les croquis et les dessins.

Il est tout naturel que dans la fabrication des vases on n'ait employé qu'exceptionnellement des artistes de talent, et l'on se tromperait fort si l'on s'attendait à autre chose qu'à des produits d'ouvriers ou artisans d'un certain mérite et d'une certaine habileté. Dans l'antiquité, il n'y avait pas une séparation aussi tranchée entre l'artiste et l'artisan, entre l'art et le métier, telle qu'elle existe aujourd'hui. On regardait comme une condition essentielle et indispensable dans les arts plastiques la perfection des procédés matériels et mécaniques. Nulle part ailleurs peut-être cette action réciproque de l'art et du métier ne se fait mieux sentir que dans la fabrication des vases peints. Il serait difficile de distinguer ce qui, dans ces peintures, appartient à l'invention. La plupart du temps,

1. Voir, pour les vases enrichis de dorures, un article que je viens de publier dans la *Revue archéologique*, janvier 1863, p. 1 et suiv.

les compositions sont tellement bornées et disposées pour l'espace qu'on dirait qu'elles ont été faites pour lui, tandis que d'autres peintures prouvent au contraire qu'elles ont été prises de compositions plus étendues ou de sujets auxquels on a donné plus de développement en y ajoutant des personnages accessoires. Il faut une grande habitude pour s'apercevoir de ces dispositions rendues nécessaires par l'espace qu'on voulait décorer; les plus habiles archéologues se laissent quelquefois abuser par des apparences trompeuses. On a supposé que les peintres des vases nous avaient transmis des copies d'œuvres d'art célèbres; il est possible que dans le nombre il se trouve quelques copies de ce genre, mais la grande quantité et la variété de ces peintures ne permettent pas de croire que toutes dérivent de quelque composition de renom. Nous n'avons donc dans les vases peints, à quelques exceptions près, que des œuvres d'art d'un mérite secondaire ; mais ces productions, quoique pour la plupart conçues et exécutées par des artistes inférieurs ou des artisans, ne montrent pas moins le grand développement des arts chez un peuple doué au plus haut degré de sentiments poétiques. Sans ces peintures, on ne se douterait guère de l'activité, de la vie qui régnaient dans les arts chez les Grecs.

Maintenant, « prétendre fixer une nomenclature exacte, en distinguant à coup sûr les pays et les époques, serait une témérité véritable, » comme l'a dit avec tant de raison M. le duc de Luynes[1]. Cependant il existe des règles pour tout homme qui a un œil exercé, et aujourd'hui on peut poser des limites, établir une certaine classification et distinguer des groupes; on peut fixer l'âge du plus grand nombre des vases, soit par le style des peintures, soit par les couleurs employées, soit encore par le degré de cuisson de l'argile. On arrive même à reconnaître les fabriques propres à certains pays par des signes dont nous aurons occasion de parler. Ensuite, il reste bien des points obscurs et bien des problèmes que la science n'est pas encore parvenue à résoudre. Ces réserves faites, il est permis de tenter un ordre de classification méthodique que des découvertes nouvelles peuvent modifier, mais non entièrement détruire.

XVIII

Les plus anciens vases n'avaient pas de peintures; ils étaient faits de terre et sans couverte. Il est vrai qu'à toutes les époques on a fabriqué

1. *Annales de l'Institut archéologique*, t. IV, p. 144.

des vases sans ornements destinés aux usages domestiques, et il faut bien se garder de confondre ces vases communs et grossiers avec les vases fabriqués dans les temps reculés. Les vases noirs destinés aux tombeaux portaient chez les Grecs le nom de *Libyens,* par allusion à leur couleur qui rappelait celle des peuples de l'Afrique[1].

Les plus anciens vases à ornements semblent être ceux formés d'une terre blanchâtre ou jaune pâle ; ils n'ont pour toute décoration que des zones d'un noir brun ou d'une teinte orangée sans luisant, des chevrons, des cercles concentriques. Les ornements imbriqués tracés au moyen d'un instrument aigu et gravés dans l'argile annoncent déjà un âge moins ancien. On voit quelquefois, sur ces poteries primitives, des rosaces ou des fleurons, des plantes, des poissons, des reptiles, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, tels que chevaux et boucs, le tout peint au simple trait, sans art et d'une façon rude et maladroite. Encore suis-je porté à croire que les vases décorés d'animaux tels que je viens de les indiquer sont d'un âge moins reculé que les vases n'ayant pour toute décoration que des objets insignifiants.

Nous offrons ici le dessin d'une petite amphore du musée Napoléon III, qui sans aucun doute appartient à ces temps reculés où l'on commençait à orner les vases de terre. J'ignore dans quel endroit cette amphore a été trouvée.

Le plus grand nombre des vases de cette espèce, que je désignerai sous le nom de *vases de style primitif,* viennent des îles de l'Archipel, où nous savons que les Phéniciens avaient des établissements dès avant l'arrivée des Doriens[2]. C'est surtout à Santorin et à Milo[3] qu'on trouve de ces vases à zones sans figures ni d'animaux ni d'hommes. On signale encore un grand nombre d'autres localités où des vases de cette espèce auraient été rencontrés dans les fouilles. Mais les indications que l'on possède ne permettent souvent pas de savoir s'il s'agit de vases de style réellement primitif, ou bien si par poteries très-anciennes on a voulu désigner des vases à zones d'animaux. Dans l'incertitude où nous sommes à cet égard, je n'indiquerai ici que quelques localités où il est avéré que des vases à cercles ou chevrons ont été découverts. Je nommerai donc l'île de Rhodes, où M. Salzman a trouvé des vases de la plus ancienne

1. Hesych., *v.* Λιβύας.

2. On place l'arrivée des Doriens dans les Cyclades vers la fin du XIIe siècle avant notre ère.

3. Gerhard, *Annales de l'Institut archéologique,* t. IX, p. 134. — *Bulletin de l'Institut archéologique,* 1829, p. 126. — A. Brongniart et Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de Sèvres,* pl. XIII. Paris, 1845, gr. in-4°.

époque; Égine, Mycènes[1], Athènes, la Phénicie, le mont Sipyle, près de Smyrne. On a signalé aussi la présence de ces sortes de vases en Sicile, à Nola et en Étrurie, à Véïes, Cære, et peut-être à Vulci, etc.



VASE DE STYLE PRIMITIF

Les poteries de ce genre, surtout celles à zones sans aucun autre ornement, sont, comme je l'ai déjà dit, très-anciennes. On doit en avoir fabriqué d'abord en Asie; plus tard, les Hellènes, en communiquant avec les navigateurs phéniciens, ont dû imiter ce genre de vases, et, sans exagération, on peut en faire remonter la fabrication à dix, ou même à douze ou treize siècles avant l'ère chrétienne.

XIX

On donne le nom de vases de style asiatique ou oriental à une classe très-nombreuse de vases enrichis de peintures plus ou moins compliquées. La plupart de ces vases sont petits; ce sont des aryballes, les uns d'une forme allongée, les autres tout ronds et d'une forme écrasée ou

1. Dodwell, *Classical tour through Greece*, vol. II, p. 237. — Je possède un fragment de vase de très-ancienne fabrique qui m'a été donné par M. Ampère. Ce fragment a été ramassé par le savant académicien auprès de la porte des Lions, à Mycènes.

aplatie, des alabastrons longs ou à large ventre, des pyxis, des coupes profondes, etc. Ces vases, aujourd'hui assez nombreux dans toutes les collections et dont il y a des centaines dans la collection Campana, sont faits, aussi bien que les vases de style primitif, d'une terre jaunâtre; la couleur en est terne et sans reflet. Il y a de ces vases où les figures et les ornements sont gravés, d'autres où ils sont simplement peints. On y voit des animaux, soit naturels, soit fantastiques. Des rosaces, semblables à celles qu'on rencontre dans les monuments assyriens, sont semées dans le champ, ainsi que des plantes et des fleurs. On y remarque quelquefois des figures humaines et assez souvent des monstres moitié hommes, moitié animaux, notamment des divinités à queue de poisson, des sphinx, des sirènes ou oiseaux à tête humaine. L'association de la nature humaine au corps de certains animaux, quadrupèdes, oiseaux, poissons, est un des traits distinctifs de l'art oriental, où les conceptions les plus singulières et les plus bizarres ont pris naissance. On voit aussi sur ces sortes de vases des déesses ailées qui de leurs deux mains tiennent des animaux, tels que des lions, des panthères, des oies ou cygnes, représentations qui rappellent la Diane du coffre de Cypsélus, figurée avec des ailes aux épaules et tenant dans ses mains une panthère et un lion .

Les grands vases, amphores, pithos, lebès, les vases d'une dimension intermédiaire, tels que l'œnochoé, l'olpé, montrent des zones superposées d'animaux, de longues files de quadrupèdes, lions, panthères, boucs, béliers, cerfs, biches, sphinx, griffons, soit à la suite les uns des autres, soit affrontés, entremêlés de cygnes, d'oies, de coqs, de poules, de sirènes ou oiseaux à tête humaine. Le vase placé en tête de cet article est une olpé à quatre zones où des lions, des panthères, des biches, des boucs, sont groupés et affrontés, ou bien marchent les uns derrière les autres.

Un curieux vase de la collection de M. le duc de Blacas montre une colonne entre deux lions et deux sphinx, et rappelle la fameuse porte des Lions à Mycènes. On a donné à ces sortes de vases le nom de *vases égyptiens*, quoiqu'il ne soit pas possible d'y trouver le moindre rapport avec les monuments de l'art égyptien, tandis qu'il existe la plus grande analogie entre les animaux et les ornements tracés sur les vases de cette espèce, et ce que l'on voit dans les monuments de Ninive et de Babylone.

Quelques archéologues leur donnent le nom de *vases corinthiens*, parce qu'on a trouvé quantité de petits vases de cette nature dans les tombeaux, aux environs de Corinthe. Mais aujourd'hui qu'un grand

1. Des plaques d'or avec des représentations analogues ont été trouvées à Camiros. Voir *Revue archéologique*, octobre, 1862, p. 267. Voir aussi la gravure en tête de l'article de M. Beulé, dans ce numéro.

nombre de localités du continent grec, des îles, des côtes de l'Asie, de la Sicile et de l'Italie ont fourni des vases tout à fait pareils, il semble qu'on doit abandonner cette dénomination et y substituer une dénomination plus générale. On leur a donné aussi le nom de *vases phéniciens, gréco-phéniciens* ou *pseudo-phéniciens*. Nous préférons celui de *vases de style asiatique ou oriental.*

Mais, quoique les vases enrichis de peintures où l'on voit des animaux entremêlés de rosaces ou d'autres ornements qui couvrent le champ puissent tous être considérés comme ayant été fabriqués d'après les mêmes données et sous une inspiration commune, il est nécessaire d'établir des classes distinctes dans ces sortes de poteries. Ainsi, pour un œil exercé il existe pour le moins trois espèces de vases décorés d'animaux, et ces trois espèces appartiennent à trois époques différentes. On rangera parmi les plus anciens les vases d'un aspect terne où les figures et les ornements ont un ton orangé ou d'un noir faux et sans reflet; la seconde classe est celle où la teinte des dessins est d'un noir terne, mais plus franc, sans mélange avec aucune autre couleur, quoique l'on y remarque des nuances plus ou moins foncées dues à l'influence de la cuisson ; la troisième classe et la plus nombreuse est celle où les figures noires sont relevées par des teintes d'un rouge violacé et d'un blanc mat. Entre ces trois classes bien tranchées et distinctes, il y a des produits où la transition d'une manière à une autre se remarque. Ensuite, il y a les vases archaïques d'imitation qui forment toute une série, et que l'on ne doit pas confondre avec ceux qui appartiennent aux âges primitifs. Dans les vases d'imitation les artistes se sont exercés à reproduire toutes les imperfections de dessin, de couleur, de cuisson même, qu'on trouve dans les plus anciens vases. Souvent les plus habiles ont peine à discerner ces vases fabriqués à l'époque la plus florissante de la céramographie ; et pourquoi? Parce qu'il est impossible de donner des règles quand il s'agit de choses qui dépendent du goût, de l'expérience et du sentiment intellectuel.

Maintenant, quand l'art prend un plus grand développement, des scènes mythologiques viennent s'encadrer entre les zones d'animaux, et ce genre de décoration a duré longtemps, on peut même dire pendant plusieurs siècles. Ces sortes de peintures à plusieurs zones paraissent avoir été copiées sur des tissus de diverses couleurs ou des tapisseries. Aristote fait allusion à ces étoffes en parlant du péplos fabriqué pour Alcisthènes de Sybaris, où l'on avait représenté les principaux dieux de la Grèce entre deux bordures décorées de figures orientales. « Dans le haut, dit le philosophe de Stagire, sont représentés les animaux sacrés des Susiens, dans le bas ceux des Perses. »

Le rapport de ce passage avec les vases peints à plusieurs zones, où des sujets mythologiques sont encadrés dans des bordures d'animaux, n'échappera à personne. On possède des coupes d'argent doré de travail oriental, les unes trouvées dans les ruines de Cittium en Chypre, et qu'on peut voir au Musée du Louvre, les autres déterrées à Agylla et à Préneste, et qui font l'ornement du Musée Grégorien au Vatican. On conserve au Musée Britannique des coupes de bronze tirées des ruines de Ninive; la collection Campana en possède une du même genre dont on ignore la provenance; ces coupes sont décorées, les unes aussi bien que les autres, de sujets traités dans le système des vases peints à zones d'animaux. Indépendamment des vases où les zones sont superposées, on a des pyxis dont les couvercles sont décorés de la même façon et où les sujets se développent dans des compositions circulaires absolument comme dans l'intérieur des coupes assyriennes.

Mon savant ami, M. A. de Longpérier, a depuis longtemps fait ces remarques; c'est à lui qu'on doit la connaissance du précieux passage d'Aristote que je viens de rappeler; c'est lui qui le premier a fait les rapprochements que les progrès ultérieurs de la science n'ont fait que confirmer.

Le fameux vase connu sous le nom de *vase François*, du nom de l'habile explorateur des tombes étrusques à qui l'on en doit la découverte, offre l'exemple le plus remarquable de ces zones superposées d'animaux servant d'encadrement à des scènes mythologiques. Mais comme ce vase appartient à un art beaucoup plus avancé, c'est-à-dire à l'époque où les céramographes excellaient dans les peintures à figures noires sur fond rouge, je n'en donnerai pas ici la description, me réservant d'y revenir quand je serai arrivé à l'examen des vases de ce style.

Un jeune savant allemand, M. Alexandre Conze, vient de publier trois vases très-remarquables et très-anciens trouvés dans l'île de Milo, et où des scènes mythologiques s'encadrent dans des ornements des plus archaïques et dans des bordures d'animaux. Ces vases semblent devoir appartenir à l'art dorien du VIIe siècle avant l'ère chrétienne. C'est à peu près vers cette époque qu'on a commencé à tracer des inscriptions dans le champ, à côté des figures. Mais les vases de Milo, tout en montrant déjà des divinités sous des formes grecques, n'ont pas encore d'inscriptions, pas plus que le fragment de vase de Théra publié par M. Gerhard, et qui évidemment appartient au même siècle. Les vases portant les inscriptions les plus anciennes sont presque contemporains.

J. DE WITTE.

(La suite prochainement.)

LETTRES INÉDITES

DE LE BRUN

On sait qu'une partie des papiers du chancelier Séguier ont été enlevés de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés pendant l'incendie qui éclata vers la fin du dernier siècle, et qu'ils se trouvent conservés aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Pendant mon séjour dans cette ville, en 1856, j'ai profité des loisirs que me laissaient les exigences des fêtes du couronnement, pour parcourir tous ces papiers; j'y ai trouvé un grand nombre de pièces intéressantes, parmi lesquelles cinq lettres de notre grand peintre Le Brun sur les travaux qu'il exécuta à Rome et sur sa célèbre collection d'antiquités. Ces lettres viennent compléter heureusement, et éclairer d'un jour nouveau les documents publiés par les savants éditeurs des *Archives de l'art français* (tom. Ier, p. 51 et suiv.), d'après les originaux qui se trouvent à la Bibliothèque impériale de Paris.

Le chancelier Séguier, qui s'était déclaré le protecteur de Le Brun et l'avait même logé dans son hôtel, fut tellement émerveillé de ses premières productions, qu'il se décida à lui procurer le moyen de faire un voyage à Rome, préjugeant avec raison que le talent du jeune artiste ne manquerait pas de se développer par l'étude et par l'observation des chefs-d'œuvre qui y sont conservés. Il lui fit une pension de deux cents écus, et, pour lui rendre tout dans Rome d'un accès facile, il eut recours au cardinal Antoine Barberini qui présenta Le Brun au pape Urbain VIII, avec un titre conféré par le roi de France. Le chancelier l'avait recommandé au Poussin au moment où ce dernier s'en retournait à Rome. Les deux artistes s'étaient rejoints à Lyon et avaient fait le voyage ensemble; de là

une bienveillance singulière d'une part, et de l'autre des sentiments d'estime et de respect qui ne se sont jamais démentis. Le Brun a même témoigné souvent des obligations qu'il avait au Poussin pour l'avoir affermi dans les observations les plus secrètes et les plus relevées de la peinture, observations qui ne sont connues que des maîtres de l'art. Un jour, quelques particuliers, conversant dans Rome avec le jeune artiste, le prièrent de leur enseigner une règle sûre et facile pour représenter le héros d'un sujet remarquable, tel par exemple qu'un guerrier qui, les armes à la main, se trouverait dans un groupe de combattants. Pour indiquer ce moyen, Le Brun se servit de la comparaison d'un flambeau allumé et vu à une distance convenable, qui permît d'apprécier la masse blanchâtre du point le plus lumineux. Cette lumière, à mesure qu'elle s'éloigne circulairement de son centre, passe successivement et graduellement par les tons du jaune doré, du violet tendre, puis du brun, finissant par se confondre avec les ténèbres. Il faut donc, ajouta-t-il, que ces couleurs soient nuancées de manière que l'œil du spectateur soit amené naturellement à se fixer sur la principale figure du sujet représenté : règle qui paraît avoir été comprise par Le Poussin qui, dans tous ses ouvrages, s'est conformé à une méthode semblable.

Dès qu'il s'était trouvé dans Rome, la patrie des beaux-arts, Le Brun, se guidant d'après son bon goût, avait choisi de préférence les œuvres de Raphaël; il les peignit toutes en petit et par parties, ayant obtenu du pape l'autorisation de faire dresser des échafauds dans tous les endroits où il voulait étudier de près ce grand maître. Cette prédilection pour le peintre d'Urbin reparaît dans la réponse qu'il fit un jour au cardinal Mazarin. Ce dernier, lui demandant à quelle manière il s'était attaché de préférence : « C'est à Raphaël, comme étant *le gros de l'arbre,* » répondit l'artiste. Les belles figures antiques et les bas-reliefs qui se trouvaient alors à Rome devinrent aussi l'objet d'une étude profonde de la part de Le Brun, qui les dessina presque tous; c'est ce qui lui fit enrichir sa manière des nobles détails que l'on admire dans tous ses ouvrages. Grâce à cette application constante, son talent grandit à un tel point, qu'ayant exécuté un tableau à l'insu de tout le monde, il le fit exposer un jour, comme une chose tout à fait nouvelle, aux yeux des peintres romains qui, le croyant du Poussin, s'empressèrent d'aller le féliciter. Ce dernier dit à Le Brun, qui s'était joint à eux : « Plusieurs personnes me parlent d'un tableau que j'aurais fait : je ne sais ce que c'est; allons le voir ensemble. » Grand fut l'étonnement du Poussin quand il vit un ouvrage dont il ne connaissait point l'auteur, mais dans lequel on remarquait une imitation évidente de sa manière; ce qui le mit dans une grande per-

plexité. Le Brun alors s'approchant de lui le pria de lui en dire son véritable sentiment, et lui avoua qu'il avait cherché à s'inspirer de son génie et à l'imiter. Très-agréablement surpris, Le Poussin ne chercha à désabuser personne : il consentit à passer pendant longtemps, même à Paris, pour l'auteur de ce tableau.

Une grande intimité finit par s'établir entre les deux artistes. Tous les jours, Le Poussin faisait une promenade matinale sur la Trinité-du-Mont, et souvent il la terminait par une visite chez Le Brun, auquel même il permit de venir le voir, permission qu'il n'accordait qu'à très-peu de personnes. Les grands principes de l'art faisaient l'objet principal de leurs entretiens, qui roulaient quelquefois sur la lumière, sur les règles de la perspective aérienne et de la dégradation des couleurs. Un jour, en parlant d'un des ouvrages du Poussin, le jeune Le Brun lui fit observer que l'air y était trop épais, défaut qui provenait, disait-il, de ce que l'artiste avait diminué la force des couleurs, et par conséquent de la lumière; et à ce propos il lui développa sa théorie sur l'emploi des couleurs et sur la manière dont il fallait rendre les différentes nuances de la lumière. Ces observations furent loin de déplaire au Poussin qui, en les écoutant avec condescendance, tenait à prouver à ce jeune homme de vingt-trois ans toute l'estime qu'il faisait de son talent.

Après avoir recueilli ce qu'il y avait de plus beau dans Rome, Le Brun résolut de revenir en France, malgré les instances réitérées de l'ambassadeur d'Espagne et des cardinaux espagnols, qui l'engageaient à se rendre à Madrid. Il partit donc au commencement de l'année 1646, et, arrivé à Lyon, il s'y arrêta quelque temps pour y peindre des portraits, entre autres celui d'un certain Ponteau avec lequel il s'était fort lié. Après avoir séjourné aussi à Dijon, il revint à Paris, où il fut reçu par le chancelier Séguier avec tous les témoignages d'une haute bienveillance.

Ces détails sur le voyage et sur le séjour de Le Brun à Rome sont tirés d'un ouvrage inédit, qui était considéré comme perdu, et sur lequel nous reviendrons ailleurs. Voici maintenant les lettres dont nous avons parlé précédemment, et qui toutes sont à l'adresse du chancelier.

Monseigneur,

J'ay eu l'honneur de recevoir la lettre qu'il a pleu à Vostre Grandeur de m'escrire et ensemble les cinquante pistolles qu'il a pleu à vos bontez me departir, et espere, moyennant l'ayde de Dieu, de les employer à estudier d'apres les plus belles choses de Rome, afin, Monseigneur, que je me puisse rendre un jour moins indigne des

faveurs que je reçois de Vostre Grandeur, et aussy d'estre plus capable de la servir. Ces jours passez, Monseigneur, pour obéir à vos commandements, je fus avec des personnes cognoissant les antiquitez dans les principaux palais de Rome pour essayer d'y voir quelques devises, mais nous n'y trouvasmes que des tombeaux anciens sur lesquels l'on y voit des hierogliphiques et emblesmes, et plusieurs inscriptions latines dont on fait fort estat icy, avec plusieurs bas-reliefs des histoires antiques que l'on estime fort. Entre lesquels j'ay fait choix des plus beaux pour les desseingner, afin de les faire presenter à Vostre Grandeur, cy cela luy est agreable. En atandant, Monseigneur, je suplie humblement Vostre Grandeur de vouloir accepter ces deux petits tableaux, et ensemble je la suplie de me pardonner cy ils ne sont mieux, d'autant que les originaux demy-effacez par l'espace du temps qu'il y a qui sont faits, ne me l'ont pas permis. J'ay creu qu'il estoit a propos de commencer par ces petits tableaux, afin de me pratiquer à mieux faire les grands, comme celuy auquel je travaille à présent, qui est une Vierge, la plus belle que Raphael ait jamais faite, qui est au palais de Farnèse. C'est par là, Monseigneur, que j'espère faire voir à Vostre Grandeur que j'employe toutes mes forces à estudier pour meriter l'honneur d'estre de Vostre Grandeur, Monseigneur,

le tres humble serviteur et sujet,

LE BRUN.

De Rome, ce dernier jour de mars 1643.

Monseigneur,

Je demande humblement pardon à Vostre Grandeur cy je n'ay pas efectué les commandements qu'elle m'a faits de luy escrire a tous les ordinaires, je ne l'ay osé entreprendre qu'en me donnant l'honneur de presenter à Vostre Grandeur ce petit tableau representant l'Aurore accompagnée du Soleil et des Heures, que j'ay fait au palais Mazarin, dans le temps que l'entrée de celuy de Farnèse estoit interdite. Et maintenant que j'ay obtenu par les soings de Monsieur de Bret la licence du cardinal Barberin, pour pouvoir retourner au dit palais Farnèse, je ne manqueré point de finir ce tableau de Vierge duquel j'ay cy-devant parlé a Vostre Grandeur, et la suplieré, ce tableau estant finy, d'agréer mon retour, cy elle ne me commande quelque chose de deça pour son service; d'autant qu'ayant fait icy un Recueil des plus rares antiquitez, et fait amas de plusieurs desseings d'après Raphael, je croy qu'il me seroit inutille de demeurer daventage icy, joint que les troubles de ce païs ont aporte des difficultez, cy grandes pour l'entrée des palais, que l'on ne permet que de voir ce qui y est, mais non pas de le copier. Ces raisons m'obligent, Monseigneur, à suplier tres-humblement vostre bonté a vouloir m'estendre de vos liberalitez, soit que Vostre Grandeur m'ordonne de demeurer ou de retourner, afin que je puisse subvenir au desir que j'ay d'obeir à l'un ou l'autre des ordres que m'imposera Vostre Grandeur, de laquelle je suis, Monseigneur,

le plus obligé subjet et serviteur,

C. LE BRUN.

De Rome, ce 25e juillet 1643.

Monseigneur,

Je suplie humblement Vostre Grandeur d'agréer que je luy fasse une tres-humble requeste qui est qu'apres avoir esté icy quelque temps sans argent et pendant le siege vacant[1], où il m'en a falu beaucoup pour entrer dans les palais, a cause des gardes qui y estoient, je me suis endetté, cy bien qu'ayant payé mes dettes d'une partie de l'argent qu'il a pleu a Vostre Grandeur m'envoyer, et m'estant fait faire quelques habits pour passer mon hiver, il me reste fort peu dudit argent; et ayant envie de m'en aller a Venise pour y pouvoir estudier commodement, je prends la hardiesse d'importuner Vostre Grandeur en la supliant tres-humblement de ne me point abandonner en ce besoing et de me faire la grace de m'envoyer quelque argent, et de me permettre la qualité que je prends d'estre de Vostre Grandeur, Monseigneur,

le plus humble et obligé serviteur,

Le Brun.

De Rome, ce 12e décembre 1644.

Monseigneur,

Je suplie humblement Vostre Grandeur de me pardonner sy j'ay esté sy longtemps sans luy rendre conte de ce que je fais. La cause est qu'auparavent que de luy escrire je voulois obtenir une licence pour entrer au Vatican, a cette fin d'y faire les tableaux qu'il vous a pleu m'ordonner pour les luy presenter, ce que je n'ay peu faire d'autant que le pape a logé un cardinal dans les apartements où sont lesdits tableaux, qui ne permet pas d'y entrer. Sy bien que pour ne perdre point entierement le temps, j'ay fait ces deux icy que je suplie humblement Vostre Grandeur d'agreer, esperant avoir l'honneur de luy en presenter bientost deux autres auxquels je travaille a present. Et quand a ceux qu'il a pleu a Vostre Grandeur m'ordonner pour vostre gallerie, j'aprehende fort de ne les pouvoir faire en cette ville, non-seullement a cause qu'il me faudroit estre encore icy plus de deux ans a les faire, pour la difficulté qu'il y a à present d'entrer dans les pallais où sont les belles ouvrages, mais aussi pour le danger où se trouvent icy maintenant les François. De sorte, Monseigneur, que pour executer vos ordres avec liberté et peindre les tableaux que Vostre Grandeur desire de moy pour sa gallerie, je croy qu'il seroit expedient que je feusse a Paris, ou j'ay desseing de retourner, s'il plaist à Vostre Grandeur m'en accorder le congé. Et par ce moyen elle me donnera plus de facillité pour la servir en la quallité que je suis et seray toute ma vie, Monseigneur,

le plus humble et obligé serviteur,

Le Brun.

De Rome, ce...... 1645.

1. Le pape Urbain VIII était mort le 29 juillet de la même année, et le siége fut vacant pendant un mois et quinze jours

Monseigneur,

Je representeray à Vostre Grandeur, s'il luy p'aist, que ne pouvant plus coppier à Rome les pieces qu'elle m'avoit commandées, d'autant qu'il n'y avoit plus personne qui peust parler pour moy afin d'obtenir des licences d'y travailler, j'ay esté contraint de coppier ce grand tableau d'Adoration d'après un petit de Raphaël, pour ce qu'il est dans un lieu où l'on peut entrer facilement, mais aussi ledit tableau n'est pas si bien finy que les autres dudit Raphael, comme aussi les deux autres petis, qui a esté la cause que j'ay esté conseillé par monsieur Poussin d'aller moy-mesme representer à Vostre Grandeur que puisque des personnes de Rome qui se connoissent tres-bien a la peinture, me vouloient emploier la pour faire quelque chose de mon invention pour eux, qu'il estoit bien plus a propos que je m'employasse pour elle et que cela seroit beaucoup mieux de faire lesdits tableaux à Paris que de les coppier sur des choses de Raphael qui ne sont pas finies. C'est pourquoy, Monseigneur, apres avoir eu ce conseil de mondit sieur Poussin, je prins resolution de partir de Rome pour m'en revenir a Paris; et n'ayant point d'argent pour ce faire, je fus contraint d'en emprunter de mes amis avec lesquels je suis venu jusques à Lyon, tant pour m'abiller que pour faire mondit voyage, qui m'oblige maintenant de suplier tres-humblement Vostre Grandeur de m'assister de ses liberalitez accoustumées, afin de me donner moyen de m'aquiter tant de la depence que j'ay faite en mondit voyage, que de celle dont j'ay besoing de faire encore jusque a Paris. Et je seray de plus en plus obligé en luy continuant mes tres-humbles services de prier Dieu pour sa prosperité et santé, en la supliant de soufrir que je prenne la qualité d'estre de Vostre Grandeur, Monseigneur,

le plus humble et obligé serviteur,

Le Brun.

De Lyon, ce 18e janvier 1645.

Parmi les travaux exécutés à Rome par Le Brun, les lettres qui précèdent mentionnent d'une manière précise :

1° Copie d'une des plus belles Vierges de Raphaël conservée alors au palais Farnèse. Il s'agit là probablement de l'admirable *Sainte Famille* qui se voit aujourd'hui au musée Borbonico de Naples. Ce tableau qui, de Rome, passa dans la galerie Farnèse à Parme, échut en héritage au roi des Deux-Siciles, Ferdinand 1er. Pour plus de détails on peut consulter l'ouvrage de Passavant sur Raphaël, t. II, p. 123.

2° Petit tableau représentant l'Aurore accompagnée du Soleil et des Heures, fait dans le palais Mazarin. Ce palais appartient aujourd'hui à la famille Rospigliosi, et c'est là qu'on admire la magnifique peinture dont parle Le Brun, *l'Aurore* du Guide, une des fresques les plus célèbres de Rome.

3° Grand tableau d'adoration d'après un petit de Raphaël. Dans l'ou-

vrage de Passavant, je ne trouve que le n° 36 (t. II, p. 41), qui puisse se rapporter à la peinture en question.

4° Recueil des plus rares antiquités conservées à Rome. Sur cet important recueil, qui existe aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris, on peut voir les *Archives de l'art français* (t. I, p. 54), où ont été publiées la dédicace au chancelier Séguier et la liste des dessins exécutés par Le Brun. Les nouvelles lettres de ce dernier sont précieuses, en ce qu'elles permettent d'éclaircir une question qui préoccupait les éditeurs des *Archives* sur l'époque où ce recueil aurait été fait.

Je laisse à d'autres plus compétents que moi en pareille matière le soin de rechercher ce que sont devenus ces tableaux de Le Brun, et les autres qu'il a faits à Rome, mais dont il ne donne point l'indication.

Paris est réellement le pays des merveilles. A côté des grands musées et des grands dépôts littéraires, il existe une foule de collections particulières où se trouvent entassées toutes les richesses possibles : tableaux, manuscrits, bronzes, faïences, bijoux, antiquités, objets d'art et documents littéraires de toutes sortes. Parmi ces collections, celles des amateurs d'autographes ne sont pas les moins intéressantes : elles contiennent des pièces originales de la plus haute importance. Plusieurs des heureux possesseurs de ce genre de richesses se font remarquer par leur généreuse complaisance et ouvrent leurs cartons avec le plus honorable empressement, sans même imposer des limites à la discrétion ou plutôt à l'indiscrétion de ceux qui viennent y puiser. En parlant ainsi, j'ai déjà nommé mon illustre et savant confrère à l'Institut, M. Chasles, M. Boutron et M. Chambry. Si je ne cite que ces noms, ce n'est pas à l'exclusion des autres, mais parce que tout récemment j'ai été à même d'apprécier l'extrême obligeance de ces messieurs, obligeance dont je les remercie sincèrement, dans l'intérêt de la mémoire de notre grand artiste Le Brun. L'indication des pièces qu'ils ont bien voulu me communiquer ne sera pas déplacée ici.

La première est une lettre autographe de Le Brun à D. Huet, au sujet d'un tableau dont il s'était chargé pour une église de Caen. M. Boutron, auquel elle appartient, s'est empressé de m'en adresser une copie. Cette lettre a déjà été publiée par M. Ph. de Pointel de Chennevières dans un article très-intéressant intitulé : *Curieuse histoire d'un tableau du musée de Caen*[1]; mais comme la copie dont il s'est servi était très-inexacte, je crois devoir réimprimer cette lettre d'après l'original.

1. Tome I, page 55 de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*: Paris, 1847-1854, 3 vol. in-8°.

Monsieur,

J'ay un extresme regret de ne mestre pas trouvé au logis lorsque vous y estes venu, j'iray ches vous, vous en faire mes excuses et vous tesmoigner ma douleur. Je vous diray cependant, Monsieur, que l'on a travaillé tous les jours icy au tableau du Baptesme de saint Jean, que je vais travailler à le finir au premier jour pour l'envoyer à Can au commencement de cet esté; c'est avec bien du déplaisir que j'ay gardé cet ouvrage sy longtemps, mais en vérité, Monsieur, il n'y a pas tout a fait de ma faute; car lorsque M. de Blemur me proposa de faire ce tableau, il ne me parla que du dessein et de le faire faire par quelqu'un, depuis il me dict que l'on desireroit que j'y travaillasse de ma main, et comme je n'ay point de temps à moy, je suis obligé de derober celuy qu'il faut employer à ce tableau sur mes heures de repos, de sorte, Monsieur, qu'en ayant peu, j'ay esté longtems pour trouver celuy qu'il a fallu donner a cet ouvrage. Mais puisque M. Perrault est content que j'acheve promptement, et qu'il m'a escrit pour cela, je vous assure, Monsieur, que je m'en vais travailler assidument pour vous contenter et Messieurs les marguilliers. Ayes la bonté, s'il vous plaist, de les en assurer, et de me croire très parfaitement comme je suis, Monsieur,

Vostre très humble et très obéissant serviteur,

Le Brun.

Ce 13[me] avril 1670.

La suscription porte : A Monsieur Huet chez Madame de Reuilly.

Le Brun, sans doute par abréviation, dit le Baptême de saint Jean, tandis qu'il s'agit du Baptême de Notre-Seigneur par saint Jean. La bibliothèque de Caen possède une autre lettre du même artiste, relative au tableau en question. M. Trébutien l'a publiée dans la première édition de son *Essai sur la ville de Caen*, d'après une copie faite par Léchaudé d'Anisy, qui avait eu entre les mains toute la correspondance de Huet. Ce dernier parle encore de ce tableau dans ses *Mémoires* (p. 155 de la traduction française, par M. Ch. Nisard), et l'abbé de La Rue, dans ses *Essais historiques sur la ville de Caen* (t. I[er], p. 260, 1820, in-8°), nous apprend que le peintre Restout en avait fait une copie qui est au grand autel de l'église de Graye; renseignements que l'on peut ajouter à la notice de M. Chennevières qui, dans les *Peintres provinciaux* (t. III, p. 257), a publié une monographie très-complète sur la famille Restout.

Je réserve, pour le prochain numéro, deux pièces curieuses que possèdent M. Chambry et M. Chasles. Parmi celles qui m'ont été communiquées par ce dernier, je citerai les suivantes. La première est un contrat notarié du 16 mai 1676, contenant un échange de terres situées à Montmorency entre Charles Le Brun, écuyer, premier peintre ordinaire

du Roy, etc., d'une part, et François Blanchard, advocat au parlement et secrétaire de monseigneur le premier président, procureur de Marguerite Coulon, veuve de Claude Mouton, lieutenant en la prevosté de Suresnes, d'autre part. Il y est dit en outre que le payement devait être fait par Nicolas Guérin, agent d'affaires de Le Brun, au logis duquel il demeurait aux Gobelins. Ce Nicolas était peut-être parent du célèbre sculpteur Gilles Guérin, qui avait commencé ses études dans l'atelier de Le Brun.

Le billet suivant est placé par M. Chasles à la date de 1677.

Je m'adresse encore à vous, Monsieur, pour faire rendre à M. Le Brun ces vingt-cinq épreuves de chacune des quatre grandes pièces que je luy envoye, et vous prie, s'il est aux Gobelins, de les luy faire donner incessamment, et de luy dire qu'aussy tost que la these de monsieur l'abbé Colbert sera achevée, on en tirera un plus grand nombre.

Je vous baise très-humblement les mains, et suis, Monsieur, vostre très-obéissant serviteur,

Clément.

Ce lundy matin.

L'abbé Colbert dont il est question ici est Michel Colbert, docteur de Sorbonne et abbé général de Prémontré, mort en 1712, après avoir gouverné son ordre pendant 32 ans.

La troisième pièce communiquée par M. Chasles est une quittance du 2 juillet 1705.

Je soussigné, Charles Le Brun, seigneur de Thionville, de Portes et autres lieux, conseiller du Roy, auditeur ordinaire en sa Chambre des comptes de Paris, confesse avoir reçu de M. . . . . la somme de trois cent soixante-quinze livres pour les six derniers mois de la présente année, à cause de sept cent cinquante livres de rentes constituez le treiziesme mars mil six cent quatre-vingt-deux, sur les aydes et gabelles de France à moy appartenantes, de laquelle somme de trois cent soixante-quinze livres, je quitte le dit sieur payeur et tous autres. Faite à Paris ce deuxiesme juillet mil sept cent cinq.

Le Brun.

Au dos : M. Le Mesle, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie.

A ces pièces s'en trouvait jointe une autre qui ne concerne pas le célèbre Le Brun. Elle est d'un autre Louis-Michel Le Brun, également peintre du roi et qui vivait dans la seconde moitié du dernier siècle. Je crois devoir la donner ici, parce qu'elle intéresse l'histoire de l'art et mentionne des portraits de personnages célèbres.

MÉMOIRE des portraits en miniature faits par Le Brun, peintre du Roi pour le service de Sa Majesté, commandés par M. le duc de Duras et M. de La Ferté.

Le 25 octobre 1763, livré à madame la marquise de Villeroi un portrait du Roy et un de Monseigneur le Dauphin. . . . . 480 livres.

Je soussigné, Louis-Michel Le Brun, peintre du Roi, déclare qu'il ne m'est dû par Sa Majesté, sur les portraits que j'ai faits pour l'année 1763, que la somme de 480 livres, sans préjudice de ce qui m'est dû tant pour les années 1757, 1758 et 1759 et pour l'année 1762, suivant les mémoires que j'en ai fournis pour l'année 1764. A Paris, ce 20 décembre 1764.

Approuvé l'écriture : L.-M. LE BRUN.

Tous ces détails ne paraîtront peut-être pas inutiles à ceux qu'intéresse notre art national, et surtout à ceux qui, comme M. Charles Blanc, en écrivent l'histoire.

E. MILLER.

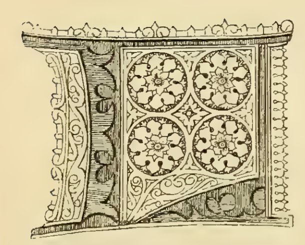
(La suite prochainement.)



EXPOSITION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

A LYON

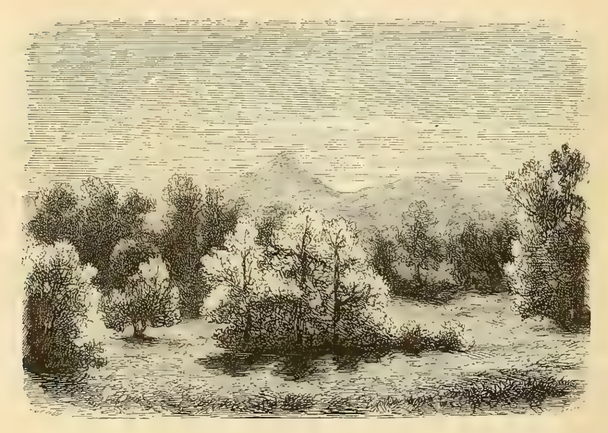


'EXPOSITION de cette année est la vingt-septième qu'ait organisée cette *Société des Amis des arts*, la plus florissante qui fonctionne en ce moment en France. Je ne sais si depuis 1836, date de sa fondation, elle a déjà eu la main aussi heureuse, mais il faut avouer que, cette année, elle a été singulièrement favorisée par le talent des artistes indigènes. A tous les éloges que nous avons donnés l'an dernier à certains artistes de Lyon, il nous faudra ajouter de nouveaux éloges; à propos de plus d'un artiste que nous avions critiqué, il nous faudra modifier nos jugements.

A Lyon, comme partout, les paysagistes sont divisés en deux camps : les uns recherchent l'expression matérielle, les autres l'impression intime. A la tête des premiers il faut placer M. Adolphe Appian : ses progrès depuis l'an dernier sont considérables; il rend la nature avec infiniment plus de force et de souplesse; il attaque ses études avec une vigueur remarquable, et sa brosse, d'une adresse rare, sait indiquer avec justesse le modelé des plis du terrain. Il a passé tout son été dans l'Isère, dans les environs de Frignon, de Maleville et de Creys, et l'on peut dire qu'il est sorti plus aguerri de cette lutte féconde avec la nature. Des cinq peintures qu'il expose, *le Champ de blé* est celle que nous préférons. Il y a dans les seconds plans un éclat, une vigueur qui étonnent et charment, et laissent à peine la liberté de juger que les premiers plans sont insuffisants, et que le ciel — défaut qu'il faut aussi signaler

dans *le Bac* — est exécuté par des procédés trop sommaires. M. Appian a bien voulu graver lui-même à l'eau-forte ce *Champ de blé*. Nos lecteurs, en comparant cette gravure à celle que nous avions publiée l'an dernier, se rendront compte eux-mêmes de tout ce qu'a gagné M. Appian. Qu'il se tienne en garde contre les coquetteries des bleus fouettés, contre l'intensité des verdures du second plan, et demain il sera un maître complet.

M. Henry Chevalier cherche aussi l'expression par le rendu : ses arbres ont en général plus de fermeté que l'an dernier, et ses ciels sont plus lumineux; mais les fonds et les montagnes de son *Paysage de Creys*



PAYSAGE DE M. SERVAN

manquent encore d'accent, et le panneau, trop peu couvert en certains endroits, laisse trop facilement voir ce qu'on nomme, en termes d'atelier, « la ficelle. » Une *Ferme à Creys* nous a paru composée avec beaucoup de goût; malheureusement elle était si mal exposée, que les meilleures qualités ont dû nous en échapper.

M. Servan est le représentant du système opposé. Il supprime le détail; il atténue les silhouettes, il éteint les vigueurs et il arrive à rendre, sans trop se soucier ni du dessin, ni de la couleur, ni de la composition, la mélancolie profonde de certains aspects, avec une harmonie qui rappelle, en littérature, la manière des poëtes élégiaques. *Le Soir* est



DE BLE

tout embaumé de douces senteurs, et les chevreuils bondissent gaiement sur les lisières des massifs d'arbres. — Une jeune fille, une ombre indécise traverse à pas lents *la Vallée* aux chênes rougis par les premières gelées... N'est-ce pas là « le bois cher à ses premiers ans » dont parlait le poëte?

M. Hector Allemand a tenté, non sans succès cette année, de combiner l'idée avec le naturalisme. Profondément versé dans la connaissance des maîtres anciens, familiarisé avec toutes les transformations de la nature par une étude incessante et loyale, M. Allemand, qui est en même temps qu'un artiste un homme d'un esprit très-chercheur, s'est imposé d'oublier des théories et des souvenirs qui, certainement, l'avaient plus souvent gêné que servi jusqu'à ce jour. Son étude dans les *Bois d'Optevoz* est très-lumineuse; les plans de ses *Marais de Frigneux* (*Isère*), sont habilement distribués; mais nous préférons encore ses *Grands Plateaux d'Optevoz;* ce sont de larges assises de rochers gris, sur lesquels flotte un des ciels les plus justes et les plus savants que nous ayons vus : un grand ciel orageux, très-mouvementé, avec des plans vigoureusement modelés, laissant voir par des déchirures hardies des parties sobrement brillantes. C'est un magnifique morceau d'exécution, qui est en même temps plein de sentiment. Mais s'il nous est permis d'adresser un conseil à un artiste qui a si longuement médité sur son art, nous voudrions que M. Allemand rendît d'une façon plus soutenue toutes les parties de son tableau. Les terrains manquent parfois de consistance. Il semble que son esprit rêveur perde trop souvent terre pour s'envoler au milieu de ces nuages dont il sait si bien exprimer les grands aspects éclatants et les délicatesses infinies.

Le paysage de M. Ponthus-Cinier, *Chênes verts de la forêt de Nettuno* (*États romains*), est de beaucoup supérieur à tous ceux que nous connaissions de cet artiste. La composition en est savante; elle serait même froide si l'échappée de mer que l'on voit au milieu, la partie de dessous de bois à droite, n'étaient de bons morceaux de nature. M. Ponthus-Cinier sait se servir des fortes études qu'il a faites en Italie, mais il est toujours un peu trop préoccupé de la crainte de paraître familier. C'est un des derniers champions du paysage historique.

M. Joannin, un coloriste bien doué et un compositeur distingué, n'a rien donné; il se réserve pour l'exposition de Paris, ce qui à mon avis est un tort, car il court risque de passer inaperçu au milieu de quelques milliers d'envois qui certainement afflueront, malgré les mesures de restriction les plus ingénieuses. — En revanche, il nous faut saluer un nouveau venu, M. Gustave Girardon. Ses peintures à l'huile ne sont pas d'une

excellente qualité, étant ou lourdes ou trop lestement improvisées, mais ses aquarelles sont vives, piquantes, spirituelles: elles disent vite et juste le mot propre. Elles sont plus franches d'allures qu'aucune de celles des meilleurs peintres de *water-colours* que nous ayons vues à Londres. Elles seront vivement recherchées à Paris le jour où revivra la mode des albums, mode charmante qui nous a donné Bonington, et qui faisait forcer à l'art la porte des salons comme à l'insu des gens du monde.

En bonne logique, nous aurions dû commencer par parler des peintres de genre historique; mais nous avons tenu à signaler tout d'abord le groupe dont les progrès nous avaient frappé. Et cependant, de quel intérêt sérieux sont dignes les artistes qui, en province, se livrent à l'histoire, à ses œuvres et à ses pompes! Des études incomplètes, point de modèles, point d'encouragements, et, pour le moindre écart ou la moindre faiblesse, des railleries acérées. Que d'obstacles!

M. Bellet du Poisat marche sans hésitation dans la voie qu'il s'est tracée. Il a exposé cette année un *Combat des Centaures et des Lapithes;* le groupe des combattants est peu intéressant, mais le paysage est héroïque dans la meilleure acception du mot; le ciel vibre, les terrains sont d'une couleur éclatante. Il suffisait peut-être de quelques coups de brosse pour en faire une œuvre d'un caractère frappant. — Le *Portrait d'homme* précise encore le désaccord qu'il y a chez M. Bellet du Poisat entre l'inspiration et la réflexion. La tête est sans accent; mais les vêtements, un gant surtout, sont peints avec une audace qui semble procéder des plus fiers Espagnols. M. Bellet du Poisat est une nature trop richement douée pour qu'on ne lui signale pas courageusement les parties faibles de son talent: il a tout ce qui ne s'apprend pas; il ignore beaucoup de ce qui se peut apprendre. A une telle nature je ne conseillerais plus aujourd'hui l'étude mesquine du modèle vivant et isolé; mais qu'il scrute avec toutes les forces de son jugement d'homme fait les secrets de l'antique; il y apprendra sans nul doute le secret des beaux plans et des belles masses. C'est là aujourd'hui sa planche de salut. Il est plus décorateur que peintre de chevalet. Qu'il tente aussi la voie où marche avec une si jeune originalité M. Puvis de Chavanne. Ses *Belluaires* ont été accueillis à Paris avec trop de faveur pour qu'on ne l'encourage pas dans une nouvelle tentative qui témoignerait de la hardiesse et de la fierté.

M. Joseph Guichard, ancien élève de M. Ingres, professeur à l'École des beaux-arts de Lyon, et qui cependant habite Paris, — c'est de là du moins qu'il fulmine, en brochures, ses anathèmes contre M. Courbet, —

M. Guichard s'est inspiré, pour la tête de jeune fille blonde qu'il baptise *Intemerata*, de ces vers des *Figulines* de M. Soulary :

> Elle est à la saison des premières candeurs,
> Où l'âme a son duvet aussi bien que la joue;
> Ses doux yeux sont baissés et son rêve se joue
> Dans le ciel des désirs voilés par les pudeurs.

Le peintre a rendu avec une singulière justesse les naïves ardeurs et la forme flottante du poëte.

M. J.-J. Bouillet a exposé un *Portrait d'homme* sagement étudié, bien posé, naturel. La tête est intelligente, et l'artiste a tiré un excellent parti du costume moderne.

M. Gabriel Tyr continue, avec des qualités qui ne sont pas communes, la tradition d'Orsel, qui est celle de l'ancienne école de Lyon. Il n'a envoyé ici qu'une *Étude* au pastel, un profil de jeune fille brune, au nez busqué, aux lèvres boudeuses, à l'œil profond et ardent, aux cheveux noirs soutenus dans un filet rouge. Cette tête, pleine d'énergie, rappelle certaines médailles de la Grande-Grèce. Nous sommes allé visiter les peintures murales que M. Gabriel Tyr exécute dans la chapelle de la Vierge, au couvent des sœurs Saint-Joseph. Nous pourrons probablement, l'an prochain, les étudier dans leur ensemble.

M. Perrachon soutient bravement l'honneur des peintres de fleurs lyonnais; ce que son talent a gagné depuis un an est vraiment surprenant. Nous ne sommes pas très-enthousiaste de sa *Nature morte;* nous sentons des vides dans la composition, et rien ne légitime le grand rideau rouge qui la traverse sans l'enrichir; mais l'exécution de certains détails, d'une plume de paon, par exemple, atteint au véritable trompe-l'œil. Nous réserverons tous nos éloges pour un *Vase de fleurs*, composé de soucis, de chrysanthèmes jaune paille, d'amaranthes veloutées et de brindilles d'asperges, coupées à l'automne lorsqu'elles étaient encore chargées de petites baies rouges; cela est dessiné avec soin, d'un joli ton, d'un pinceau très-souple et très-gracieux. Tout ce que l'on peut recommander à M. Perrachon, c'est d'être plus difficile dans la recherche des vases dans lesquels il pose ses gerbes de fleurs ; le choix d'une belle forme n'est pas indifférent, dans quelque partie que ce soit d'un tableau.

M. Lays a un tableau de *Fleurs et fruits*, très-grassement peint.

M. Maisiat, par contre, a été cette année mal inspiré, et il nous semble que la plupart des autres peintres de fleurs lyonnais se sont généralement abstenus. Au moins n'avons-nous été frappé par rien de hors ligne. Il

serait regrettable cependant de voir abandonner ce genre de peinture, qui devrait être encouragé à Lyon, plus que partout ailleurs. Les fabricants de soieries ont tout à gagner à employer, non pas des dessinateurs vulgaires et routiniers, mais bien des artistes véritables.



VASES DE FLEURS, PAR M. PERRACHON

Nous ne saurions trop le répéter, il se produit en ce moment à Lyon, en dehors de toute l'influence parisienne, une agitation tout à fait sensible. Les talents arrivés s'affirment; les jeunes gens travaillent avec foi, avec intelligence surtout. La municipalité lyonnaise ne doit point rester indifférente à ce spectacle : il faut que de larges encouragements aillent trouver ceux qui sont dignes, au lieu de se morceler, comme jadis, en sommes insignifiantes. Dans le royaume des arts, comme dans celui du ciel, il y a beaucoup d'appelés, et il ne doit y avoir que peu d'élus.

Les envois des artistes parisiens étaient nombreux, mais en général de peu d'importance.

La foule s'arrêtait surtout, parmi les tableaux de dimensions moyennes, devant une composition de M. Jacques Leman : *Une matinée à l'hôtel de Rambouillet; Corneille lisant une de ses tragédies*. C'est une œuvre sagement composée, dans le goût des *Mazarin* et des *Richelieu* de Paul Delaroche, et dont tous les portraits sont fidèlement peints d'après des originaux du temps.

La *Femme donnant la provende aux poules*, excellent morceau de M. F. Millet, dont les qualités austères et contenues n'ont point, tout d'abord, été appréciées comme elles le méritaient, obtient, nous assure-t-on, maintenant un franc succès, surtout parmi les artistes. On remarquait également une composition de M. de Curzon : *Une femme dans les environs de Rome*.

M. Chabal-Dussurgey, si peu encouragé l'an dernier, a envoyé des dessins pour les meubles exécutés aux Gobelins ou à Beauvais pour le salon de l'Impératrice aux Tuileries et le grand salon de l'Élysée. M. Chabal est le premier décorateur ornemaniste de notre temps. De ses deux tableaux de fleurs, l'un, une *Couronne*, est une merveille de fraîcheur et de grâce, de science et de charme : les roses blanches semi-doubles et les églantiers y dominent, et lui donnent je ne sais quel parfum virginal et ému ; une Vestale en eût paré son front à la dérobée pour aller rêver le soir dans le mystère du bois sacré.

Nous ne voudrions pas terminer par un reproche la revue d'une exposition qui nous a causé de réels plaisirs, et cependant comment ne point reprocher à la municipalité son indifférence coupable. Eh quoi! une ville telle que Lyon, la seconde capitale de l'empire, n'a point quelques milliers de francs à consacrer à la construction d'un local spécial pour les expositions annuelles? Que de richesses on enlève ainsi pendant plusieurs mois, et au risque des plus terribles accidents, à l'étude des jeunes gens, la curiosité des étrangers! C'est vraiment faire bon marché des chefs-d'œuvre que l'on possède.

PHILIPPE BURTY.

GRAVURES

La Noce, *gravée par* M. Paul Girardet, *d'après* M. Brion, *en pendant à* la Cinquantaine, *d'après* M. Knaus. — *Paris,* Goupil et Ce; 1863.



n temps viendra, j'imagine, où nos peintres de genre auront autant et peut-être plus de réputation que les maîtres hollandais, et seront encore plus estimés. Ce n'est pas peu de chose, en effet, lorsqu'on représente des scènes familières, que d'avoir de l'esprit et d'y en mettre. L'esprit, d'ailleurs, ne sert pas seulement à bien composer le tableau, à choisir le moment de l'action, l'heure du jour et les circonstances environnantes, à nuancer la pantomime, à caractériser les types et les mœurs; il sert également à exprimer, par les allures du pinceau, des intentions qui autrement seraient inexprimables. Téniers est spirituel jusque dans le moindre accessoire : on reconnaît son intelligence futée, sa malicieuse bonhomie à la façon dont il fait reluire un chaudron, dont il rehausse un pot de grès, dont il touche un verre, une pipe, une charge accrochée au mur. Oui, c'est l'esprit qui fait les peintres de genre excellents, les Téniers, les Jean Steen, les Metsu. A ce compte, nos Français, je l'espère, atteindront quelque jour au premier rang de la faveur, et leurs petits ouvrages précieusement, spirituellement exécutés, seront payés des prix fous, comme le sont déjà les Meissonier.

Mais il y a maintenant dans nos habitudes, dans nos coutumes et dans nos costumes, je ne sais quelle prose qui répugne aux artistes. Presque tous ils ont pris le parti de représenter les hommes d'aujourd'hui sous les habits d'autrefois, ou bien de chercher des physionomies locales et des costumes originaux au fond de nos vieilles provinces, là où le vieil esprit des vieux jours proteste encore contre la division de la France en quatre-vingt-six départements. Celui-ci, comme Fortin, a conquis et occupé la Bretagne, non pas celle des villes, qui est en habit noir, mais celle des bourgs et des côtes, la Bretagne des Bretons bretonnants. Ceux-là, comme Hédouin et Leleux, sont allés à la découverte du pays basque et nous ont bien fait voir qu'il y avait par là des Pyrénées. Tel autre, comme M. Brion, a exploité l'Alsace et en a rapporté des peintures naïves, pleines de saveur et de grâce; je parle de cette grâce à moitié allemande qui ne procède pas de l'esprit, mais qui vient tout bonnement du cœur. Dans la géographie de notre art, l'Alsace est restée une province des plus curieuses, et M. Brion n'a eu besoin que de trois tableaux pour nous la montrer aussi originale qu'elle l'est encore, deux siècles après l'invasion de Louis XIV. *La Bénédiction nuptiale, la Noce, le Repas de noce* sont les trois morceaux qui composent la trilogie des mœurs de l'Alsace. *La Noce* est le plus important des trois, parce qu'elle se passe en plein air, dans les rues d'un village, sous un ciel septentrional qui est en harmonie avec la blonde population qu'il s'agissait de peindre. Vieillards, femmes, enfants, jeunes garçons, jeunes filles, et les animaux du pays, et l'architecture du cru, tout est représenté à la fois dans ce ravissant tableau, mais en un jour de fête et de gai soleil, à un moment où les figures s'épanouissent, où chacun pense avec un sourire au bonheur présent, ou avec un soupir au bonheur passé, de sorte que la mélancolie même y est heureuse :



BOCOURT D. — SOTAIN SC.

LA NOCE, PAR M. BRION

Deux grands bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promènent dans Benfeld le couple adolescent.

Je me trompe : le marié est à cheval, et il suit au pas le carrosse rustique. Le gracieux couple qui est exhibé sur le devant de la charrette est celui de la mariée et de sa demoiselle d'honneur. Elles sont l'une et l'autre fraîches et roses, rayonnantes de jeunesse et de santé, nourries de double bière, et elles ont le cœur sur la main. L'épouseur est paré, enrubanné, emplumé, modestement ému, et secrètement fier des cadeaux de noce qui sont rangés en bon ordre, étagés avec symétrie sur le charriot conjugal. Le mobilier du futur ménage est là tout entier, propre et reluisant, verni, poli, promettant « bon souper, bon gîte et le reste. » Au-dessus de l'armoire à linge resplendissent deux chaudières de cuivre aux reflets d'or, et l'intérieur des époux est exposé sans réticence aux regards de la foule, qui doit et veut tout voir : le coucou, le rouet, les paniers, la jarre au lait, et la bassinoire, et le lit nuptial avec ses oreillers, ses courtines et sa courte-pointe. Ainsi M. Brion, même en multipliant les détails, a su ne mettre dans son tableau que les accessoires de rigueur, et le sujet même lui a fourni un prétexte au rendu des ustensiles, que tel Flamand eût accumulés sans raison, pour l'unique plaisir de les copier juste et de les peindre finement. L'intimité des sentiments honnêtes, l'individualité des personnages, le choix des modèles, ce sont là, du reste, les qualités essentielles de M. Brion, et les figures chez lui ont plus de valeur que les objets matériels, à l'inverse de ce qu'on voit si souvent ailleurs. Le violoniste est mieux peint que son violon, et les trois ménétriers qui marchent en tête et vont conduire le branle des villageois sont des types saisis avec tant d'esprit, qu'on y fait longtemps attention avant de regarder à la basse et à la clarinette, qui sont pourtant touchées de main de maître.

Le croquis léger que l'on voit ici n'est qu'un sommaire du tableau de M. Brion. Pour en bien juger, il faut avoir sous les yeux la grande et magnifique planche que vient de graver M. Paul Girardet. Après une hardie morsure d'eau-forte, l'intelligent graveur a cherché et trouvé toutes les valeurs du tableau avec le burin, la pointe sèche et la roulette. Il ne s'est pas attaché seulement à rendre le blond et la vie des carnations, le jeu des figures, les airs de tête ; il a poussé jusqu'au bout les scrupules de sa traduction. Le pelage des animaux, le crépi des murs, les poutres sculptées des vieilles maisons, le chatoyement des ustensiles, la variété des étoffes, le bois évidé et sonore des instruments de musique, toutes les substances ont été exprimées par des travaux précieux, inégalement espacés, empâtés de points, adroitement estompés çà et là, et qui ont été raccordés avec une habileté rare pour laisser triompher l'ensemble

Ce qui donne un charme et un prix de plus à cette belle estampe, c'est qu'elle fait pendant à *la Cinquantaine* de M. Knaus, si admirablement gravée par le même artiste, Paul Girardet. Ceux qui voudront orner leur salon ou leur chambre à coucher de ces deux superbes gravures devront placer à gauche *la Noce,* à droite *la Cinquantaine ;* car il est naturel que la cinquantaine vienne après la noce ; que l'on voie d'abord les époux entrer dans la vie par le mariage, tout frais de jeunesse, tout brillants d'amour, et qu'on les retrouve ensuite, plus vieux d'un demi-siècle, renouvelant le bail de leur tendresse pour le temps qu'il leur reste à vivre, avec les sentiments de sagesse et de mélancolie résignée que doivent inspirer le souvenir des devoirs accomplis et le regret des choses qui ne sont plus.

CHARLES BLANC.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LA GALERIE

DE

M. LE DUC DE MORNY



Beaucoup d'amateurs possèdent des tableaux, quelques-uns ont un cabinet, bien peu une galerie. Le cabinet, c'est la réunion intime d'objets acquis au jour le jour, au prix de grands efforts, souvent même de sacrifices, cercle discret d'amis dont chacun pourrait raconter son histoire, société un peu mêlée parfois, où l'occasion, la fantaisie du jour, une affection surprise auront fait entrer plus d'un intrus. La galerie est un cabinet d'apparat. Rien n'y entre qui ne veuille être vu et bien vu. La richesse garde le seuil et paye sans marchander sur la présentation d'un diplôme. Aussi le choix pourra être plus sévère. Rien ne sera remis au hasard ni au caprice. La hiérarchie marquera les rangs. Dans ce salon officiel il n'y aura plus place pour les parents pauvres, pour les méconnus ou les délaissés. Une foule en habit de gala s'y montre la tête haute, jetant à l'huissier des titres retentissants.

Le cabinet me représente le gynécée d'un homme de goût. La galerie, c'est le musée au petit pied d'un amateur de qualité.

M. le duc de Morny a une galerie. Des tableaux d'un prix élevé, des maîtres reconnus, une somptueuse demeure, une lumière abondante et le jour et la nuit, l'art trouve là les nobles loisirs que l'opulence peut lui faire. Toutefois un caractère particulier distingue cette galerie. Au milieu du luxe et du comfort, apanage banal des hautes positions, un goût personnel a su se faire jour, et il se manifeste par ses exclusions autant que par ses préférences. L'éclectisme du siècle dernier s'efforçait de réunir des chefs-d'œuvre des trois écoles. La galerie de M. de Morny se limite volontairement, et, sans aller jusqu'à la spécialité étroite, elle n'admet que des œuvres sœurs, ou du moins unies entre elles par des liens évidents de parenté.

Ainsi vous n'y trouverez rien des sublimes efforts de l'art italien, radieuses échappées sur le ciel de l'idéal : Guardi, Salvator Rosa, Morone y représentent seuls la grande famille d'au delà les monts. Rien des sombres aspirations de l'art espagnol : le doucereux Murillo y fait seul ses dévotions à côté de deux portraits de Velasquez. Rien encore de ces pages savantes où l'art français du XVII[e] siècle a fait de la beauté plastique le moule des fortes pensées et des grands sentiments : à part une *Marine* de Claude, l'art français n'y commence qu'à Watteau. Rien enfin des suavités mystiques ou des explosions sensuelles de l'art flamand, réduit à deux noms, David Téniers et Huysmans de Malines. Mais l'école hollandaise règne là en souveraine, miroir charmant de la nature, reflet des poétiques réalités. A côté brille l'école française, saisie à l'heure même où, descendue des hauteurs de l'idéal classique, elle cesse d'appeler magots les bonshommes des Pays-Bas, et, s'approchant de la nature, elle s'efforce de donner à ses œuvres de genre, toujours relevées d'une pointe de poésie rationnelle, le charme de l'exécution et du coloris. De nos jours même, ceux-là seuls ont eu leurs entrées dans la galerie de M. de Morny, qui ont su réunir ce double mérite d'observateurs piquants de la vérité et d'exécutants de premier ordre.

L'école hollandaise n'a vu que la nature. Mais de ce modèle, étudié avec une conscience d'imitation que rien n'égale, elle a su tirer de merveilleuses créations. Tantôt, regardant la nature humaine face à face, elle a fait revivre l'individu dans le portrait. Tantôt, envisageant l'homme à l'état collectif au milieu de ses occupations, de ses plaisirs de tous les jours, elle a tracé le portrait de la société contemporaine. Tantôt enfin, assise au bord d'un ruisseau, à l'ombre des grands arbres, elle s'est enivrée du spectacle de la nature rustique, jusqu'à en fixer sur la

toile le charme pénétrant. Le portrait, la peinture de mœurs, le paysage, c'est sous ce triple aspect que l'art hollandais nous séduit. Tel nous le retrouvons dans la galerie de M. de Morny, et chacune des formes de son naturalisme s'y résume en des noms qui sont des drapeaux : Rembrandt et Van der Helst; Terburg, Metsu, Pierre de Hooghe; Ruysdael, Hackaert, Hobbema.

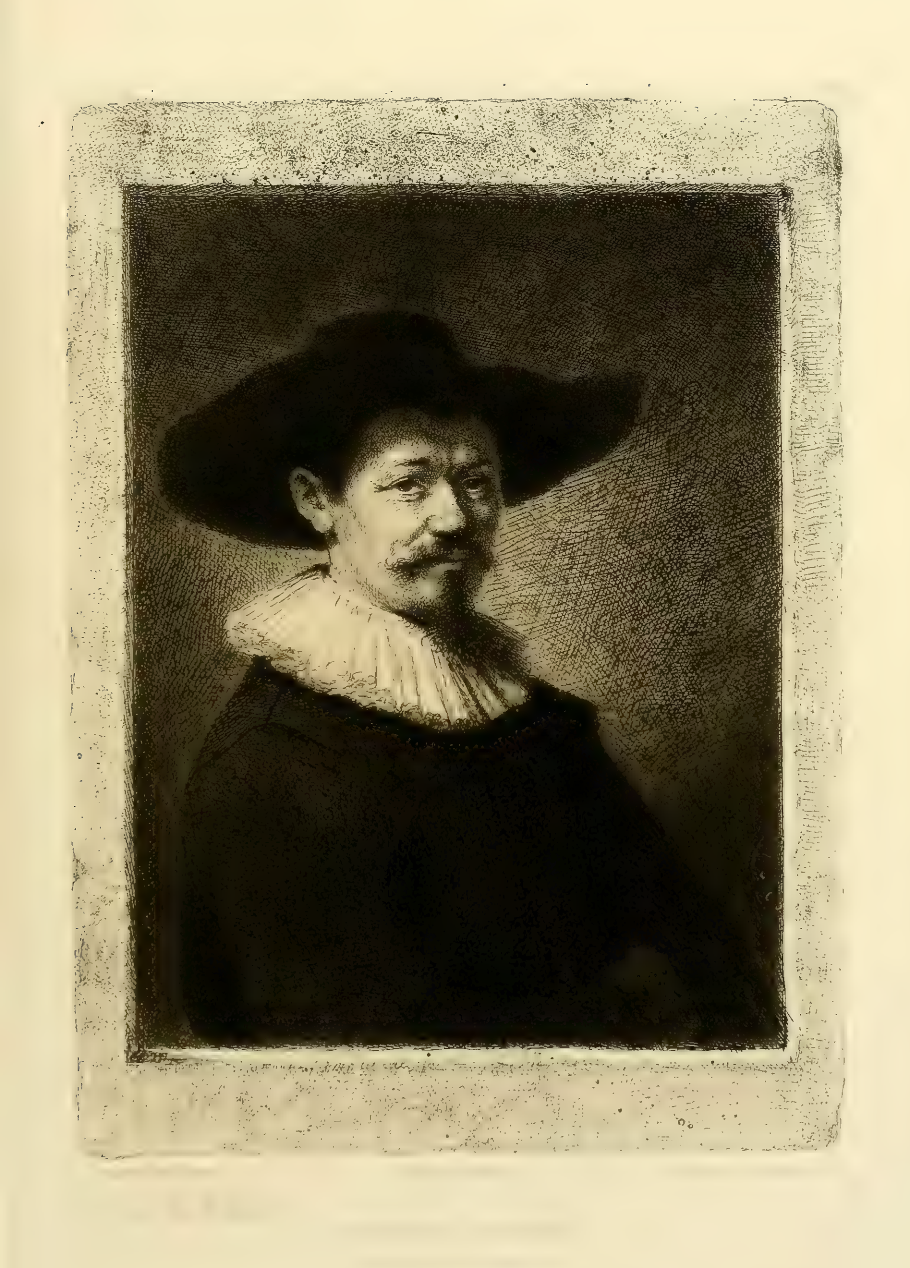
Rembrandt a eu plusieurs manières, mal définies par ses biographes. La galerie de Morny nous le montre à trois époques de sa vie, en 1622, en 1635 et en 1640. En 1622 il était déjà âgé de seize ans, puisque la date de sa naissance doit être définitivement reportée à l'année 1606 [1]. L'*Enlèvement d'Europe*, signé « *R. Van Ryn*, 1622, » permet-il de supposer chez son auteur un âge aussi tendre? Certes le sujet est compris comme a pu le comprendre un jeune Hollandais à court d'idéal, qui, faute d'éléments historiques suffisants, évoque les bourgeois de sa rue. Quatre Frisonnes, accoutrées à la juive, jouent avec candeur le drame mythologique, pendant que sur la rive le conducteur du char de la princesse s'étonne, ainsi qu'eût fait un cocher d'Amsterdam s'il eût vu un taureau des pâturages de l'Amstel enlever la fille du bourgmestre. Il y a donc dans la conception du sujet, dans l'expression des figures, dans le dessin, une timidité naïve qui plaiderait assez en faveur des seize ans. Quant à l'exécution, elle ne diffère pas essentiellement de celle d'autres tableaux du maître, bien que le Louvre n'en offre aucun exemple. Nous avons vu ailleurs, à la galerie Royale de Turin et à la galerie Nationale de Londres, ce faire perlé, cette touche à sec qui accroche la lumière. Il n'y aurait donc pas à nos yeux impossibilité absolue de reconnaître Rembrandt pour l'auteur de l'*Enlèvement d'Europe*, si cette date prématurée de 1622, et surtout la façon dont elle est inscrite, ne reportaient malgré nous notre pensée sur les imitations et les supercheries dont le grand

1. La date de la naissance de Rembrandt, longtemps controuvée, ne peut plus faire l'objet d'un doute. D'après son acte de mariage, qui, en 1634, le disait âgé de vingt-six ans, on plaçait sa naissance en 1608. D'après la description de Leyde, publiée par le bourgmestre Orlers, on pouvait le croire né en 1606. Il y avait, entre les deux affirmations, une différence de deux ans qui enlevait à l'une ou à l'autre toute certitude. Aujourd'hui il est avéré que le bourgmestre avait raison et que Rembrandt, lors de son mariage, a cédé à un mouvement de vanité bien naturel en se rajeunissant quelque peu. Dans son livre si attachant de l'*Œuvre complet de Rembrandt*, M. Charles Blanc décrit une épreuve du portrait de *Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé*, existant au British Museum, laquelle porte en marge, écrits de la main de Rembrandt, ces mots décisifs : « Æ 25. Anno 1631. » Il est donc né en 1606. On comprend l'importance de cette rectification pour la discussion du tableau qui nous occupe.

maître a été l'objet. Plus d'un contemporain, plus d'un disciple de Rembrandt aurait pu peindre, avec les mêmes qualités de couleur, ce curieux tableau. Mais comment supposer un marchand assez ignorant pour y inscrire, avec autant de maladresse, une date aussi improbable ?

La date 1635 se lit, ainsi que le nom du peintre et l'âge du modèle, sur un magnifique portrait de femme, quelque bonne vieille de la famille, la mère de Rembrandt peut-être, vue jusqu'à mi-jambe et presque de profil dans une chaise à bras où elle s'est assise fatiguée et où elle pose sans le savoir. Ici plus de doute. Une vie puissante anime le visage aux chairs jaunies qu'entourent d'une blanche auréole la coiffe et la collerette. Les vêtements s'étoffent de tons noirs veloutés. Les mains tombent sur les genoux, et ces mains amaigries, sillonnées de veines bleuâtres, suffiraient seules à nommer Rembrandt.

Le maître apparaît mieux encore, avec toute sa grandeur et tout son éclat, dans le *Portrait d'homme* daté de 1640. Un jour, le doreur dont se servait Rembrandt est venu lui apporter un cadre, et, soit que le brave homme ait lui-même demandé son portrait en payement de ses fournitures, soit que le débiteur ait imposé ce règlement de compte, le voilà tel qu'il a posé sans y entendre malice, le chapeau sur la tête, un peu décontenancé peut-être sous le regard pénétrant qui cherchait à lui dérober son âme. En effet cette âme, honnête et douce, Rembrandt a su la tirer des profondeurs de l'être humain et l'amener à la surface, pour transformer les traits vulgaires de l'ouvrier en une physionomie expressive, animée, vivante. Avec quel art chaque détail du visage étudié de près, chaque plan modelé du pinceau le plus précis, arrivent à se fondre en un large et puissant ensemble sous le masque coloré où le clair-obscur et la pleine lumière se prêtent un mutuel appui, c'est le secret du grand magicien de l'école hollandaise, secret déjà longuement cherché d'après lui-même. Les trois portraits du Louvre dans lesquels il s'est représenté en 1633, 1634 et 1637 témoignent des prodigieux efforts du peintre pour atteindre à la largeur sans sacrifier la finesse. Le portrait de la galerie de Morny est le dernier mot de cette manière savante. Déjà dans certaines parties, la fraise notamment, on voit la touche s'épater. Le moment n'est pas loin où le maître, en pleine possession de soi, saura cacher sa science acquise, sous des empâtements audacieux conserver la finesse du ton, et, en dépit de sa touche énergique, sauver malgré tout la conscience du vrai. Ce qui donne plus de prix encore au *Portrait du Doreur*, c'est que, transmis comme un héritage sacré dans la famille de ce dernier, il n'a pas couru les hasards de ventes successives. Des mains qui l'ont été chercher là, il a passé directement entre celles de





LEOPOLD FLAMENG SC.

M. de Morny. Par sa fraîcheur autant que par la perfection de son naturalisme, le *Portrait du Doreur* est le chef-d'œuvre de la galerie, et il serait partout un chef-d'œuvre.

A côté, mais un peu au-dessous, doit se placer un portrait de femme peint par Van der Helst. Celle-ci aussi est assise de profil, le cou dans une grande fraise godronnée, coiffée d'un béguin empesé dont la pointe appuie fortement sur sa joue. Tous ces linges noient le visage de reflets blancs, en sorte que le coloris des chairs se perd au milieu des demi-teintes et que le ton s'affadit. Le contour présente une curieuse alternative de sécheresse et de mollesse. Mais la largeur du modelé, la belle exécution des vêtements et l'expression vivante de la physionomie font encore de ce portrait une œuvre capitale.

Auprès de tels noms et de telles œuvres, tout pâlit. Et cependant plus d'un amateur, moins richement partagé, trouverait son compte au *Portrait de femme* de Terburg, une jeune veuve d'aspect maladif, dont l'exécution sent un peu trop le peintre de genre. Plus d'un s'applaudirait de posséder une seule des *Têtes* de Balthasar Denner que M. de Morny a su réunir. On sait ce que sont les études de cet étonnant copiste de la nature, des prodiges de rendu, une suavité de ton, un *flou* de pinceau merveilleux. Mais l'âme en est absente, et, pendant que l'œil s'extasie, le cœur reste indifférent à des tours de force sans objet. Le *Portrait de femme*, acquis par le Louvre au prix de 18,900 francs, a fait partie de la galerie de Morny. Le *Portrait d'homme âgé*, qui y est resté avec trois autres têtes moins importantes, peut se placer sur le même rang, et c'est assez en marquer la valeur.

Pour nous, laissons ces maîtres, victimes de leurs puissants voisins. L'intérêt de la galerie n'est pas là. Après les portraits de Rembrandt, avant le paysage d'Hobbema, il est dans quatre ou cinq tableaux de genre qui ressuscitent à nos yeux les mœurs hollandaises du XVIIe siècle. « Eh bien, vous voilà sur pied? » Ainsi s'exprime la matrone, qui, le sourire aux lèvres, vient faire visite à la jeune accouchée. Encore embéguinée de coiffes, maladroite à tenir son poupon, et rougissant de son sein découvert, celle-ci répond par un sourire humide de fierté et de bonheur. Le mari prend avec modestie sa part du compliment, et sur le berceau s'appuie la vieille maman, triomphante à la fois et soucieuse. Derrière la visiteuse, la servante de la maison apporte chaise et chaufferette, et celle-là aussi sourit, car elle est de la famille. O puissance rayonnante du nouveau-né! Tout dans cet intérieur bourgeois respire l'honnêteté du bien-être. Au fond s'élève la haute cheminée, surmontée d'une marine de Backhuysen : tout auprès se dresse le lit à colonnes, revêtu de riches courtines. Au

premier plan, à droite, une table, que recouvre un tapis éblouissant à dessins japonais, porte l'aiguière et le bassin : charmant et admirable ensemble où les merveilles de l'exécution ne sont que l'enveloppe d'une scène expressive. Metsu en est l'auteur. Il n'a pas cherché à nous émouvoir par un étalage de sensibilité, il n'a pas voulu nous éblouir par des somptuosités pittoresques. Non, il a vu cette scène, et il l'a reproduite avec la conscience d'un peintre de portrait ou d'un paysagiste qui saisit la nature sur le fait, avec la bonhomie d'un bourgeois et la simplicité d'un honnête homme qui répugne à tromper son public. Seulement le peintre a su se réserver le petit coin de droite, et là, dans le tapis de la table, dans l'aiguière et le bassin, il s'est complu à nous montrer l'adresse de sa main, la richesse de sa palette et la docilité de son pinceau. Ce serait la meilleure des signatures, s'il n'avait pris le soin d'inscrire ailleurs son nom avec la date de 1661. A ce double titre de noblesse, reconnaissez une des œuvres les plus exquises de Metsu. Depuis longtemps elle est célèbre : on en montrait, au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, une copie regardée comme l'original. Mais le possesseur actuel du tableau l'ayant porté en Russie, il suffit d'une confrontation de quelques instants pour faire reconnaître le véritable original, et la copie fut honteusement chassée des galeries de l'Ermitage où elle usurpait la place d'un chef-d'œuvre.

Moins parfait, mais bien attrayant encore, un autre tableau de Metsu nous initie aux délassements d'une riche bourgeoise. Près d'elle, assis sans façon sur la table, un jeune homme joue du luth. Il est jeune, assez distingué, d'une distinction un peu féminine. Il suit avec intérêt le jeu d'un petit chien, qui, moins réservé et plus heureux, a grimpé des genoux de sa maîtresse jusqu'à sa gorge, et promène un museau familier sur le visage aux lèvres roses. La privauté ne paraît pas ragoûter la dame, et elle le montre trop. Metsu a dépassé ici la limite qui sépare l'expression de la grimace : par excès de naturalisme, il a péché contre le goût. Elle est du reste superbement vêtue, la dame au petit chien : une casaque de velours rouge à revers d'hermine retombe en basquine sur sa jupe de soie de couleur paillée, relevée de broderies d'argent. Une capeline blanche la coiffe le plus coquettement du monde. Son petit page, en livrée bleue, lui présente un plat d'argent avec le vidrecome de verre transparent où doit se vider le petit pot de grès qu'il tient à la main. Dans ce tableau, dont le sujet choque presque, l'exécution prime tout. Le petit chien, le tapis de la table, la casaque rouge, sont des morceaux achevés. Le bleu vif des vêtements du page, assourdi par la demi-teinte, forme une note d'une irréprochable justesse. Cependant la touche s'accuse par-



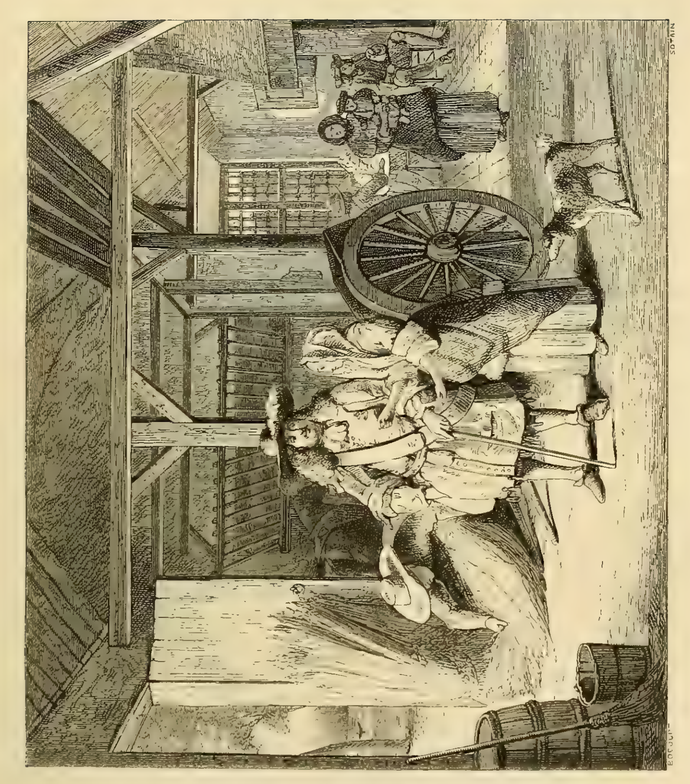
CAVALIER EN VISITE

d'après Terburg.

fois un peu carrément, et l'ensemble présente peut-être un effet trop brillanté.

Il est curieux de voir Metsu, le peintre de la bourgeoisie, quitter le salon pour la rue et s'amuser aux scènes populaires. Il s'y montre aussi fidèle observateur de la vérité, exécutant aussi habile. Sous une voûte antique la mère Groot a dressé son échoppe appuyée contre un arbre où s'accroche la tente qui lui sert de toit. C'est là qu'elle trône au milieu de ses marchandises : ici le chapelet de maquereaux salés, objet éternel des convoitises du chat ; là, près des balances de cuivre reluisantes, le chou rouge, les légumes, les pommes, et, au fond d'un pot vernissé de vert, la pâte qui fait les koucks succulents. Justement voici dans la poêle une de ces crêpes dorée et cuite à point, et justement aussi le petit Gerrit vient à passer. Il s'arrête et la flaire. — C'est un *duit*, un *daalder* peut-être, un centime ou deux. — Il fouille dans son gousset, et, faute de mieux, il ôte son chapeau. La mère Groot s'est fait un masque dur qui repousse toute idée de crédit. Mais Gerrit est si poli, et sa redingote lui donne un air si respectable ! La bonne femme cédera, soyez-en sûr. — Il y a dans ce tableau une finesse d'observation, une étude de l'expression naïve qui font penser à l'école anglaise. Il est bien hollandais par la patience du rendu et la multiplicité des détails. Pour que tant d'objets accumulés conservent chacun leur valeur et se détachent les uns des autres, Metsu s'est vu forcé de monter le ton local et d'assourdir la gamme générale. De là des lumières solides, mais de là aussi des ombres noires, des demi-teintes lourdes, et un effet d'ensemble enfumé.

Terburg a pénétré moins avant peut-être que Metsu dans l'intimité des mœurs hollandaises, mais, doué d'une imagination plus riche, il a peint un monde plus distingué. Son dessin d'ailleurs a plus d'art, et il possède, à un certain degré, le sentiment de la beauté des formes. Ainsi son *Cavalier en visite* est un beau jeune homme admirablement dessiné. La dame qu'il salue est une belle femme, à cheveux blonds cendrés, la taille prise dans un corsage de velours rouge d'où s'échappe une jupe de satin brodée d'or. Elle jette un doux regard au visiteur attendu. Elle a quitté pour lui le luth qui occupait ses jolis doigts et l'a laissé sur la table dont le tapis bariolé retombe en plis pesants. Tout auprès une autre dame continue le concert commencé, pendant qu'un mari quelconque se chauffe paisiblement devant la cheminée. Tout au premier plan, le chien du visiteur fait fête à la jeune femme, de laquelle il attend aussi sa part de friandises. Cette petite scène a un parfum d'élégance presque française. Les personnages n'y figurent pas seulement à l'état d'objets. Le peintre, qui a touché d'un pinceau savant les vêtements, le tapis, les instruments de



LE GENTILHOMME A LA FERME
d'après Pierre de Hooghe.

musique, a su prêter aux têtes un caractère de beauté et allumer dans les yeux l'étincelle de la vie morale.

Pour Pierre de Hooghe l'homme existe à peine : c'est avant tout un corps solide, susceptible d'être éclairé. Mais comme il l'éclaire! et quelle vie nouvelle il lui prête, en le noyant dans les flots de la bienfaisante lumière! Les voilà deux, un cavalier et une jeune femme, jouant aux cartes près d'une fenêtre. Le rayon de soleil auquel elle livre passage dépose sur le mur du fond une grande tache lumineuse et enveloppe la jeune femme qui sourit. Tout le tableau est là, dans ce rayon et dans ce sourire. Le reste n'est que reflets, ombres chaudes et transparentes, suave atmosphère où le cavalier disparaît et où se meut une servante dont la guimpe blanche n'arrive à sa valeur lumineuse que parce qu'elle est peinte du vert le plus pur. On a beaucoup ri de ce pauvre artiste qui n'avait pour se chauffer l'hiver qu'un *Incendie* en peinture. La *Partie de cartes*, de P. de Hooghe, produit un effet analogue. On se réchauffe en la regardant. Ce tableau à deux fins provient de la galerie de M. Pastor, de Genève. A la vente de M. de Morny, en 1852, il fut retiré au prix de 18,800 francs.

Les deux autres toiles de P. de Hooghe que possède la galerie de Morny ne nous paraissent pas approcher de la *Partie de cartes*. L'une est un intérieur de ville beaucoup trop noir où l'œil aperçoit à peine trois petites filles, et, sur le premier plan, seule éclairée et trop reflétée pour un jour aussi sombre, une servante qui sonne à une porte. Dans l'autre, plus importante assurément, le peintre s'est posé le problème de rassembler en un même cadre trois lumières différentes : à gauche, un fond de paysage éclairé des feux du soleil couchant; au premier plan, un hangar, une sorte de grange ouverte où n'arrive que le jour normal; plus loin, à droite, après un vestibule obscur, une salle basse que vient visiter par la fenêtre un chaud rayon de soleil. Plusieurs personnages animent ces espaces. Sous le hangar un garçon de ferme rentre des bottes de paille pendant que la fermière s'entretient avec un gentilhomme bien vêtu, le propriétaire sans doute. La salle du fond est pleine de buveurs attablés. Entre les deux plans, à mi-chemin de l'un et de l'autre, une femme, son enfant au bras, s'avance enveloppée de cette pénombre lumineuse dont P. de Hooghe a le secret. Cette femme, ces buveurs, ce soleil sur le mur, voilà tout le tableau. On pourrait sans inconvénient supprimer le reste. On aurait ainsi une peinture intéressante, tandis que dans l'opposition des trois lumières l'intérêt disparaît, on sent trop l'effort pénible du problème résolu. Comme tous les talents spécialisés, P. de Hooghe pèche souvent par l'invention. A la faiblesse de l'idée, à la maladresse de la composition, à l'insuffisance de l'être humain, on reconnaît l'homme

qui a, qu'on nous pardonne l'expression, sa toquade. Mais passez par-dessus ces faiblesses, cherchez dans le tableau la tache de soleil, et elle y est toujours, vous retrouvez le grand peintre. « Où est votre trésor, là est votre cœur. » Où est la tache de soleil, là est le tableau, là est le talent, la poésie, l'âme de P. de Hooghe.

Entre ce Hollandais pur sang, buté à un effet unique, et le caméléon flamand que l'on nomme David Téniers, la distance est grande. Celui-là, du même mur éclairé du même soleil, a fait jaillir la poésie. Celui-ci a touché à tout, avec l'impertinence d'un improvisateur sûr de son fait. Drames villageois, comédies populaires, scènes morales et immorales, corps de garde, études isolées, paysages, l'histoire même, il n'a rien oublié. Esprit, finesse, bonhomie, agrément, il y a tout mis. Mais, après tout, ce qui frappe le plus dans tout ce qu'il a touché, c'est sa touche même. Le tableau de Téniers que possède M. de Morny est un *Corps de garde*. Des armures, des tambours, des drapeaux, des casques empanachés, des harnais, tout l'attirail de la guerre brille et reluit aux pieds d'un gros Hongrois, copieusement fourré, auquel, pour motiver le sujet, un nègre remet son grand sabre. Derrière, des soldats jouent aux cartes auprès du feu. C'est une difficulté de la peinture d'associer ainsi la figure humaine à ce que l'on appelle les accessoires. Les plus habiles y ont échoué. La figure humaine veut être peinte avec largeur, avec morbidesse. Les accessoires n'ont d'intérêt que si leur réalité bien précisée les remet devant nos yeux dans toute la crudité du ton local. Si donc l'on commence par faire la figure humaine ce qu'elle doit être, les accessoires se trouveront pour ainsi dire fondus. Téniers a commencé par les accessoires. Il les a touchés de cette touche brillante, précieuse, un peu sèche, la plus propre à les caractériser. Il les a peints avec la dernière sincérité, sans s'effrayer de l'accumulation de tons froids qu'offraient le fer des armures, l'étendard, les plumes aux couleurs nationales, vert, rouge et blanc, le velours vert des selles et des fontes de pistolets. Puis, se trouvant en face de la figure humaine, il a conservé la même touche et le même coloris. Le nègre est tout de vert habillé; dans le costume du Hongrois et des autres soldats le vert domine, et chaque détail, vêtements, fourrures, les mains et les têtes mêmes, tout est traité avec une précision sèche, une propreté reluisante. Tel est Téniers, le maître des petits maîtres, un peintre technique par excellence. Le *Corps de garde*, de la collection de Morny, nous paraîtrait une assez sotte chose sans les qualités purement techniques qui en font une peinture capitale, un tableau amusant.

Il y a peu à dire d'une grande toile de Jean Steen, qui représente, avec

un grand nombre de personnages, une scène analogue, pour le sujet seulement, à *l'Accordée de village*, de Greuze. La différence des tempéraments les met à mille lieues l'une de l'autre. Où Greuze larmoie, Steen rit de son gros rire salé. Les mêmes gaietés rustiques se retrouvent dans *le Cabaret*, de Corneille Dussaert, un cabaret en plein vent où l'on joue, où l'on boit, où l'on s'embrasse au milieu des poules et des canards, et sous un ciel d'un bleu assurément trop vif. Nous glisserons aussi sur *le Joueur de vielle endormi*, de Guillaume Miéris, et sur un petit tableau d'Adrien Van Ostade où l'on voit une femme assise dans l'embrasure d'une fenêtre. Ostade a peint heureusement des œuvres plus importantes. Mais s'il était prouvé que ce morceau lui appartient, on pourrait encore le féliciter de la gentillesse qu'il y a mise.

Après ces intérieurs tour à tour bourgeois et populaires, où tant de bonnes gens nous ont si bien accueillis, il est temps de quitter la ville et d'aller respirer l'air des champs. Quel guide plus sûr pourrions-nous suivre que le candide et sérieux Hobbema? Le voilà qui se met en marche. Où va-t-il, sinon aux moulins de la Gueldre, ces moulins faits pour lui, autour desquels il a tourné pendant la moitié de sa vie, trouvant toujours, dans un nouvel aspect du même lieu, une nouvelle révélation de l'inépuisable nature? Vous reconnaissez, pour les avoir vus au Louvre, les toits à tuiles rouges, les palissades vermoulues des rigoles, le verger de la meunière, la paisible rivière endormie à l'ombre des grands arbres, et jusqu'aux bonshommes à casaque rouge qui rôdent par les chemins. Que de fois Hobbema s'est assis là, épiant l'heure où le soleil lui apporte l'effet voulu, s'efforçant alors de fixer par une notation précise les rapports des tons, jusqu'à ce que sa main fasse vibrer avec une entière justesse chaque détail de l'ensemble harmonieux que la nature déploie devant lui! D'autres lisent la nature, d'autres l'écoutent parler, Hobbema la déchiffre. Ici, comme dans le *Paysage* du Louvre, le centre des vibrations, c'est le moulin aux tuiles rouges, caressé d'un tiède rayon de soleil. Voilà ce qui luit dans le paysage assoupi, voilà ce que l'on pourrait appeler l'*allégro* de la symphonie rustique. Le pignon rose du second moulin soutient la note principale, et, tout autour, les saules au pâle feuillage, les jeunes arbres du verger, le tapis d'herbes folles dont foisonne le sol, l'accompagnent d'un éclat déjà tempéré. La surface grise des planches qui forment le revêtement des cabanes et les murs de soutien des terres n'en garde plus qu'un reflet; puis viennent en sourdine et le miroir plombé des eaux, et le lointain bleuâtre, et le ciel absolument neutre, pas assez toutefois pour ne pas prêter aux tons égayés du moulin l'opposition d'un gros nuage gris. C'est une succession



LE MOULIN

d'après Hobbema.

de froideurs calculées, de gris toujours plus étoffés, de demi-teintes ombreuses qui peu à peu se rapprochent, se fortifient, s'échauffent pour aboutir aux sombres verdures du premier plan, violent repoussoir admirablement lié aux gaietés du moulin par ces ménagements infinis. De là une harmonie puissante, où se fondent toutes ces voix et qui n'est que l'écho des voix de la nature exactement notées. Poëte sans le savoir, Hobbema croit faire de la prose; mais à travers le mot à mot de sa traduction resplendit la poésie même de l'original. L'exécution se ressent des scrupules de ce talent timoré; elle est lourde parfois pour rester grasse, et pour souligner elle appuie trop.

Tout ajoute à l'importance des *Moulins* d'Hobbema. L'histoire du tableau est connue. Après avoir fait partie des collections Van der Meersche et Van Saceghein de Gand, il a appartenu à M. Patureau. A la vente de cet amateur, on l'a vu adjuger au prix de 95,500 fr. On a cru alors, et l'on a imprimé partout, qu'il avait été acquis pour le Musée de Berlin. A-t-il fait le voyage ? Nous l'ignorons; mais nous sommes heureux, après un tel détour, de le retrouver dans une galerie française. A ces titres de gloire s'en ajoute un autre. Le possesseur actuel, M. de Morny, a eu la bonne fortune de découvrir, sous la feuillure du cadre, la signature d'Hobbema, et peut-être l'œil exercé d'un expert saurait-il déchiffrer à côté une date, restée pour nous à l'état d'hypothèse.

Maintenant voici le poëte, le vrai poëte. Il a gravi un tertre rocheux, et là il s'est assis,

Promenant au hasard ses regards sur la plaine
Dont le tableau changeant se déroule à ses pieds,

et peu à peu les détails du tableau ont pris un corps à ses yeux : le terrain vague où courent des sentiers à travers les mauvaises herbes, la maison qui se cache au milieu des arbres, derrière une prosaïque muraille, cet autre mur appuyé d'une haie au delà duquel on aperçoit un champ symétriquement couvert de gerbes sur pied, et, à perte de vue, les bois d'où s'élève, pour marquer la distance de l'horizon, le clocher d'une église, de ces éléments sans intérêt Ruisdaël a fait un paysage. Mais, surtout, il a regardé le ciel, il a donné au ciel les deux tiers de son œuvre ; des vapeurs grises en voilent l'azur; de gros nuages y flottent suspendus; l'un d'eux accroche un rayon de soleil, et c'est ce pâle rayon qui, glissant sur le sol pour venir expirer contre la petite maison, anime le paysage d'une mélancolique lueur. Il y a loin de ce tableau sans apprêt à la toile superbe d'Hobbema. Pourquoi

l'œuvre de Ruisdaël est-elle plus profonde, plus intime, plus touchante? Parce que les *Moulins* sont un motif et forment sujet, tandis que chez Ruisdaël il n'y a rien, rien que l'œil d'un poëte ouvert sur la création.

Quelques gouttes du sang de Ruisdaël ont passé dans les veines d'Hackaert. Il faut un sentiment personnel d'une grande puissance pour donner de l'intérêt à une allée de bouleaux ébranchés et à une pièce d'eau carrée. C'est pourtant là tout le tableau d'Hackaert. Oui, mais derrière les hautes futaies du parc le soleil se couche; de petits nuages frangés d'or s'égayent de ses derniers rayons; le tronc blanc des bouleaux se colore et en travers du chemin s'allongent des ombres zébrées. Sous une autre main, la silhouette des arbres eût présenté l'aspect disgracieux des barreaux d'une cage : cette lumière jaune qui les baigne, liséré brillant d'un côté, de l'autre transparente demi-teinte, fond dans le paysage leurs lignes monotones et sauve admirablement la difficulté. Et puis Adrien Van de Velde est venu, et, du bout du pinceau, il a placé, toujours au bon endroit, de délicieuses figurines, des animaux finement touchés : au pied d'un arbre un chien, un autre fourrageant les buissons; sur le chemin un gentilhomme à cheval; plus loin, à l'angle sombre du bois, deux valets fauconniers; au bord de l'eau, un rustique qui pêche à la ligne; dans le bassin dormant, deux cygnes au blanc plumage : autant de réveillons, comme on eût dit jadis, autant de points lumineux, colorés, qui tranchent avec la teinte uniforme du paysage[1].

Dans un petit tableau entièrement peint par lui, Adrien Van de Velde a usé du même artifice : c'est un coin de forêt, dont les arbres, en masse compacte, sont tous du même vert, le vert absolu de l'été; mais, dans une clairière, on aperçoit des vaches; sur le sol marécageux du premier plan, un cavalier, son valet, ses chiens, appellent l'attention par leur gentille désinvolture, et voilà, au lieu d'un paysage monotone, un tableau varié, plein de grâce et de charme.

Il y a encore un peu de poésie chez Wynants; il y en a chez Karel Dujardin, quoique l'esprit se montre déjà trop. Ce n'est plus Lamartine, mais c'est encore La Fontaine :

> Après bien du travail, le coche arrive au haut.

Les chevaux soufflent et se préparent à descendre, après qu'une femme, postée là tout exprès, leur aura servi la provende. Cette Providence du

1. Ce tableau est gravé en tête de cette étude.

roulage s'est fait un gîte derrière un grand arbre mort, au pied d'un mur crevassé, plaqué de vieux treillis de bois et tout fleuri de pariétaires. Au premier plan, sur une pierre, de pauvres piétons se reposent : point d'avances pour eux, point de rafraîchissements préparés. L'enfant seul trouve au sein maternel l'oubli des fatigues. Le chien des pèlerins s'efforce d'échanger avec le chien du lieu d'humbles politesses. A gauche, l'escarpement de la route laisse apercevoir la plaine accidentée où se joue le soleil. Rien de plus fin, de plus léger que ce lointain vaporeux. Au contraire, les premiers plans s'accusent avec vigueur dans la demi-teinte qui les enveloppe. Une lumière veloutée baigne ce délicieux tableau de Wynants et lui prête l'impression de repos des rêveries du soir.

Transfuge de la Hollande, Karel Dujardin a emprunté à l'Italie ses mâles beautés, sans en comprendre la grandeur; mais il en a compris le charme. C'est au fond des ravins de la campagne romaine, sur les bords de quelque *fosso*, qu'il trouve ses terrains déchirés, ses rochers saumâtres, ses élégants bouquets d'arbres qui laissent apercevoir des ruines d'aqueducs. Là, il attend l'heure du soir, quand les troupeaux rentrent du pâturage sous l'escorte du piqueur à cheval armé de son aiguillon. Il se plaît alors à ne rien oublier, ni le bœuf pris tout à coup d'une ardeur impossible, ni l'animal folâtre qui s'écarte, ni le chien qui s'arrête à tous les coins, ni le vieux pâtre, ni le jeune berger vêtu de sa peau de mouton, dont les aigres pipeaux redisent aux nymphes le refrain de la cantilène rustique :

Son' innamorato della luna...

Mais pourquoi sur cette scène et sur ce paysage un ciel ardoisé ? Est-ce le souvenir de la patrie ? Ce ciel hollandais gâte l'impression de la nature italienne. Il n'ôte rien d'ailleurs à la précision du dessin, à la fermeté de l'exécution. Aussi la valeur du tableau de Karel Dujardin n'a fait que s'accroître avec le temps. Adjugé en 1771, à la vente Randon de Boisset, pour le prix de 4,400 livres, la vente Dutertre, en 1804, le porta à 8,000, et, en 1852, il était retiré de la vente de Morny à 25,000 francs.

De quel nom baptiser Wouwermans, ce peintre infatigable qui serait le plus étonnant des *faiseurs*, s'il n'avait pas mis dans toutes ses productions, avec un esprit presque français, les qualités caractéristiques de l'école hollandaise, le sentiment du paysage et l'exquise perfection du travail ? La galerie de Morny renferme trois tableaux de Philippe Wouwermans assez différents les uns des autres. Le premier, le plus

beau, est un paysage dit la *Chasse aux Canards*, que Moyreau a gravé lorsqu'il faisait partie du Cabinet Crozat, et que l'*Histoire des Peintres* a reproduit. Quelquefois, en effet, ce peintre de la *gentry* peignit, comme le dit M. Charles Blanc, « des paysages remplis de tristesse et assez sem- « blables aux grèves désolées qui ont retenu souvent les rêveurs devant « les *Dunes* de Wynants; il peignit ces monticules d'une forme indécise « et d'un ton jaunâtre, ces collines de sable coupées de bruyères au pied « desquelles se traîne un pâle ruisseau que, d'un peu loin, on croirait « immobile [1]. » Une charrette est arrêtée près du ruisseau ; dans le chemin qui contourne la dune, on aperçoit plusieurs figures, trop peut-être. Un peu plus de solitude ajouterait au charme agreste de ce coin de paysage, qui se perd dans un lointain grisâtre, et sur lequel pèsent de gros nuages rabattus par le vent et éclairés d'un coup de soleil. L'autre tableau est une *Écurie*, motif bien souvent traité par Wouwermans. Il excelle à introduire sous le toit sombre, et entre les murs effacés d'un hangar, un rayon de soleil qui, rencontrant au centre un cheval blanc, rejaillit avec force pour illuminer les objets environnants : là, sont d'autres chevaux et d'autres cavaliers, des poules, des coqs, des enfants, les mêmes éléments de tous ses tableaux de même genre. Un épisode peut seul les faire distinguer. Ici l'épisode, c'est un enfant traîné sur une planche à laquelle il a attelé un chien. Ce détail nous a permis de reconnaître, dans le recueil gravé de la galerie de Lucien Bonaparte l'*Écurie* de la galerie de Morny, tableau bien digne par ses qualités brillantes de figurer dans l'une et dans l'autre.

Le troisième tableau de Wouwermans nous le montre au milieu d'une *Foire de village*, tour à tour occupé des chevaux que l'on maquignonne, des bateleurs qui font la parade, des bonnes gens qui les écoutent, des cavaliers venus là pour se remonter, en un mot, d'une foule de bêtes et de gens qui se disputent l'attention et les soins du peintre. Aussi disparaît-il un peu : il se trouble, il hésite, il n'a plus le même piquant, la même verve de lumière; il se laisse envahir par le gris, et, pour lier tant d'objets, il les noie dans une enveloppe ardoisée. Mais percez la foule, regardez au loin. Le fond de paysage, toujours fin, toujours velouté, dit assez quelle main savante y répandit un doux soleil.

Quelques paysagistes se groupent encore autour de ceux dont nous

1. *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, Ph. Wouwermans. — Toute cette famille des peintres hollandais a trouvé dans M. Charles Blanc l'appréciateur le plus fin et le plus aimable de leurs qualités sympathiques. Depuis Rembrandt jusqu'à Wouwermans, il nous eût fallu citer à chaque page l'*Histoire des Peintres*, si nous avions voulu appuyer nos jugements sur une autorité incontestée.

avons décrit les œuvres. C'est Huysmans, de Malines, ce Flamand qui, au sein des Campines belges, sut trouver un style presque italien. C'est Pynacker, toujours chaud et doré, même lorsqu'il reproduit un paysage qui semble emprunté à la Suisse, un chemin sur le bord d'un lac où se déverse une cascade. C'est Decker, un peu lourd dans sa chaude harmonie. C'est Everdingen, le poëte de la brume et des noirs sapins. C'est Ommeganck, peintre sans vigueur, mais non sans délicatesse, digne d'être Lyonnais, s'il n'était Belge. Ces tableaux, de mérites divers, seraient l'honneur d'un cabinet. Dans la galerie de Morny, ils s'effacent, mais ils remplissent agréablement les places vides entre les œuvres de plus grande importance. Il faut que l'esprit se repose, et c'est encore un repos plein de charme que les deux sujets de fruits et de fleurs de Rachel Ruisch, et la toile colorée où Jean Fyt a entassé tout le gibier de son répertoire, le lièvre et la perdrix, les chapelets d'alouettes et de chardonnerets, les grives, les poules d'eau et le martin-pêcheur au brillant plumage.

Pour terminer la revue de l'école hollandaise, qui remplit une moitié de la galerie de Morny, et avant de passer à l'école française qui remplit l'autre, il reste à parler d'un paysage d'Albert Cuyp. Des ruines, des animaux, une rivière fuyant à l'horizon, tous les éléments ordinaires des compositions du maître s'y retrouvent agréablement combinés. Pourquoi le premier plan se trouve-t-il encombré de figures inutiles? Il faut les oublier et ne voir que l'éclat des ruines éclairées, la légèreté lumineuse du ciel, les chaudes vapeurs du lointain. La lumière fait tous les frais du paysage d'Albert Cuyp, comme elle règne en souveraine dans tous les tableaux de cette école hollandaise qui n'eut qu'un maître, qu'un idéal, qu'un dieu : le soleil.

LÉON LAGRANGE.

(La fin au prochain numéro.)



MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA.

LES BIJOUX

II



Après avoir essayé de déterminer dans un premier article quel était le caractère général des œuvres de la bijouterie antique aux plus belles époques de l'art, je voudrais aujourd'hui, suivant la promesse que j'en ai faite aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, passer rapidement en revue les principales espèces de joyaux dont se paraient les dames grecques ou romaines, que portaient même quelquefois les hommes, surtout dans les siècles de décadence, en expliquer l'usage et indiquer les données principales de formes dans lesquelles les orfévres maintenaient leur fantaisie en composant chacune de ces espèces de joyaux. C'est un chapitre de l'histoire du costume dont je voudrais esquisser les principaux traits, et un chapitre assez souvent négligé. Ici, comme dans mon premier article, les deux charmantes planches de M. Jules Jacquemart, publiées dans le numéro du 1er février, serviront à rendre mes observations plus intelligibles; car, en des matières de ce genre, le moindre dessin dit plus que toutes les descriptions. Je prie

donc le lecteur de vouloir bien rechercher dans la collection de la *Gazette* les deux planches en question, et de les avoir sous les yeux en lisant les pages qui vont suivre.

Celle de ces planches qui est placée la seconde porte en tête l'image, reproduite avec une finesse, une clarté et un relief vraiment merveilleux, de la pièce capitale des écrins de la collection Campana. C'est un diadème conçu dans le goût grec le plus pur, avec une élégance à la fois sobre sans sécheresse et riche sans profusion; quant à l'exécution, l'habileté peut en rivaliser avec le mérite de la composition. Ce diadème se compose d'un assemblage de petites lames d'or plus ou moins découpées, et reliées entre elles par une bande estampée en astragale, qui garnit le bord inférieur. Toute la surface antérieure est couverte d'ornements divers disposés avec infiniment d'élégance, quoique sans symétrie réelle, et fixés sur les lames d'or qui servent de fond, les uns par de petites charnières, les autres par de petits pivots rivés. Vers le milieu de la hauteur on remarque, sur toute l'étendue du diadème, une série de petites marguerites, dont le centre est orné d'une perle de pâte de verre, et qui sont entourées d'autres fleurs semblables plus petites, ainsi que de quelques palmettes émaillées. Une foule d'ornements du même genre couvrent le reste de la surface; tous sont façonnés de la manière la plus délicate et la plus gracieuse, en feuilles d'or, en cordelé et en émail, et entremêlés de perles de verre opaque, dont les couleurs ont été choisies dans la gamme des tons les plus doux. Le bord supérieur est formé par une série de palmettes ornées d'un grand nombre de petites perles de verre d'un beau bleu. Le diadème se termine de chaque côté par une petite pièce cylindrique très-élégante (gravée au-dessous de la figure qui représente l'ensemble de l'objet), dont l'extrémité porte un anneau auquel s'attachaient les cordons destinés à le fixer sur la tête.

Ce magnifique joyau est sans rival dans les collections de l'Europe. Bien inférieurs sont les diadèmes trouvés en Crimée dans la sépulture royale du Koul-Oba, quoique de date antérieure à Alexandre et exécutés par des artistes athéniens. On ne pourrait y comparer que la merveilleuse couronne votive découverte à Athènes et conservée à Munich, œuvre hors ligne de l'orfévrerie grecque de la belle époque, avec ses grandes fleurs émaillées et ses élégantes figures de victoires et de génies qui se jouent au milieu des feuillages. Mais, entre ces deux objets, le rapprochement ne saurait jamais être que très-imparfait. Ils n'ont ni le même caractère, ni la même destination. La couronne de Munich est une pièce d'orfévrerie faite pour le trésor d'un temple ; elle est trop grande, trop pesante, trop chargée d'ornements pour avoir

pu se placer sur une tête. Le diadème du Musée Campana est un véritable bijou d'usage, conçu pour parer un front de femme, dans les conditions d'un costume splendide mais conforme aux lois du goût le plus châtié. Les mettre en parallèle serait chose aussi peu raisonnable que de comparer à un diadème de parure les couronnes du trésor de la Vierge de Lorette.

C'est, du reste, en nous conformant au sens moderne de ce mot que nous avons appelé diadème le joyau que nous venons de décrire. Archéologiquement l'expression est inexacte. Chez les anciens la signification du mot *diadème* est restreinte et s'applique à un ornement de nature déterminée. C'est cette bandelette de couleur blanche ou pourpre, unie ou brodée d'or, qui ceignait le front des rois, et que les artistes donnaient dans leurs statues à quelques divinités viriles. Le bandeau d'or élevé, plus ou moins richement décoré, comme celui du Musée Campana, que nous appelons aujourd'hui diadème, et dont les peintures des vases grecs et des figures étrusques montrent le front des femmes assez souvent surmonté, portait chez les Grecs le nom de *stéphanè*. Le *diadème* était un apanage exclusif de la souveraineté, dont il symbolisait le pouvoir; la *stéphanè* était une simple parure.

Cette parure, du reste, paraît n'avoir guère été portée que par les femmes de la condition la plus haute, et chez les Étrusques, par exemple, on aurait toutes les chances de ne pas s'éloigner de la vérité en supposant que l'usage en était réservé à celles qui faisaient partie de l'aristocratie puissante et presque féodale des *Lucumons* d'origine lydienne. Aussi les découvertes de *stéphanès* d'or sont-elles fort rares dans les tombeaux antiques, et les collections publiques ou privées ne renferment-elles qu'un nombre excessivement restreint d'objets de ce genre. Avec celle que M. Jacquemart a gravée, le Musée Campana en contient trois autres; mais elles n'approchent pas de la beauté de la première. Ce sont d'ailleurs des monuments déplorablement restaurés, composés arbitrairement de pièces et de morceaux par une main moderne, comme il n'arrive que trop souvent pour les bijoux antiques, que les marchands d'Italie ont la funeste habitude de refaire et de surcharger de pièces étrangères, empruntées à d'autres objets, qui modifient et dénaturent quelquefois d'une manière absolue la conception originale de l'orfèvre grec ou étrusque. Aussi n'est-ce pas un des moindres mérites de la grande *stéphanè* Campana que sa virginité parfaite, à laquelle aucun raccommodage, aucune restauration moderne n'a porté la plus légère atteinte.

A côté des *stéphanès*, la collection acquise pour le Musée Napo-

léon III renferme douze couronnes d'or imitant divers feuillages, olivier, laurier, fève, lierre ou vigne. Ces couronnes, formées toutes de feuilles de métal d'une extrême ténuité, sont des bijoux d'une nature exclusivement funéraire. On en trouve très-fréquemment dans les tombeaux, autour de la tête des morts, et je ne sache aucun monument ni aucun texte qui indiquent l'usage de semblables couronnes parmi les parures de la vie. Les villes grecques décernaient comme récompenses aux citoyens bien méritants et aux alliés qui leur avaient rendu des services signalés, des couronnes d'or imitant le laurier, l'olivier ou le chêne. On a trouvé dans les sépultures royales de la Crimée des couronnes de ce genre, envoyées probablement par la république athénienne aux souverains du Bosphore qui lui témoignaient de l'amitié. Mais ces couronnes sont toutes d'une grande solidité et d'un poids considérable, et la ténuité de celles de la Collection Campana ne permet pas de supposer qu'aucune ait été offerte en une récompense analogue.

Nous n'avons fait graver dans nos planches aucun échantillon des épingles à cheveux en or, en argent ou en bronze, dont le Musée Campana renferme une riche série. Ce sont peut-être de tous les bijoux antiques les plus communs à rencontrer.

Ce genre de parure, dont l'usage s'est conservé jusqu'à nos jours dans une grande partie de l'Italie centrale et méridionale, était déjà d'un emploi habituel chez les peuples de l'Asie, dès ces temps reculés où Éliézer offrait à Rébecca, en gage de fiançailles de la part d'Isaac, un anneau d'or à se passer dans la cloison du nez, comme font aujourd'hui les négresses du Darfour et les femmes d'un grand nombre de tribus de l'Amérique ou de la Polynésie, comme le font même ces bayadères de l'Inde, que certains voyageurs se plaisent à peindre comme si pleines de séductions. Chez les Grecs un grand nombre de monuments nous montrent une longue épingle retenant les cheveux en une seule masse sur la tête des femmes, et cette mode paraît avoir été aussi répandue que celle qui consistait à retenir les cheveux dans le *cécryphale*, à la manière du filet dont usent et abusent en ce moment nos élégantes. Thucydide rapporte même que, vers le temps de la guerre des Perses et dans l'époque antérieure, les riches vieillards d'Athènes portaient les cheveux très-longs, relevés par une bandelette ou *credemnum* (comme on le voit à certaines figures de Neptune, entre autres à l'admirable buste de bronze du Musée de Naples, si absurdement appelé *Platon* par tous les cicerone) et ornés d'épingles d'or que surmontait l'image d'une cigale, symbole des Athéniens autochthones. Mais c'était là un usage efféminé d'origine asiatique, comme tant d'autres usages de la Grèce primitive,

et qui fut abandonné à la belle époque pour une coiffure plus noble et plus virile.

C'est surtout à Rome et sous l'empire que les épingles à cheveux devinrent un objet essentiel dans la toilette des femmes. On sait et par les poëtes amoureux ou satiriques, et par les monuments de l'art, à quel degré de complication et d'extravagance la coiffure des dames romaines en était venue pendant cette gigantesque orgie de plusieurs siècles qu'on appelle l'ère des Césars. Dès le temps d'Auguste, Ovide disait qu'on aurait plus facilement compté les glands d'un grand chêne qu'énuméré les diverses espèces de coiffures usitées parmi les beautés à la mode. Plus tard cette variété augmenta encore, en tournant de plus en plus vers le ridicule. En général c'étaient les impératrices qui donnaient le ton à ces modes insensées. Chacune d'elles s'étudiait à inventer une coiffure qui la singularisât et qui s'éloignât le plus possible de celles des impératrices précédentes. Les brebis de Panurge, ce *servum pecus* qu'Horace avait déjà qualifié, les copiaient au plus vite pour ne pas avoir l'air de provinciales ignorantes des usages de la cour. Qui sait même si les Tigellins n'auraient pas dénoncé comme appartenant aux anciens partis les femmes assez osées pour ne pas imiter la souveraine ? Il y a bien eu des gens mis à mort sous Néron parce que la coupe de leurs cheveux sentait le républicain. On se coiffait donc à la *Messaline*, à la *Poppée*, à la *Plotine*, à la *Faustine*, à la *Plautiane*, tout comme on s'est coiffé chez nous à la *La Vallière*, à la *Fontanges*, à la *Pompadour*. Et comme les prétoriens, pour gagner plus souvent le don de joyeux avénement, multipliaient à l'infini les changements d'empereurs, et par conséquent d'impératrices, les coiffures variaient également à chaque instant. On en vint à faire des bustes et des statues de femmes à chevelure mobile qu'on changeait à volonté, pour tenir le portrait toujours au courant de la mode. Les femmes de service (car on employait alors des coiffeuses, et non des coiffeurs comme aujourd'hui) faisaient un long apprentissage avant d'être jugées dignes d'exercer un art plus compliqué à cette époque qu'il ne l'a été même sous le règne de Louis XV, et qui défierait le talent de nos plus habiles *artistes capillaires*. Telle patricienne comptait parmi ses esclaves un certain nombre de femmes, dont chacune avait pour spécialité quelqu'un de ces échafaudages de cheveux pour lesquels il fallait venir en aide à la nature au moyen de tresses supplémentaires, qui étaient bien aux dames qui les portaient, quoi qu'en pût dire la médisance, car elles les avaient payées à beaux deniers comptants. Et la demande de ce genre de marchandise était telle, qu'il fallait en donner des prix exorbitants.

On conçoit facilement combien les grandes épingles étaient devenues nécessaires pour donner de la solidité aux édifices de l'architecture capillaire. Chaque dame romaine un peu riche en possédait tout un assortiment. Leurs formes, leurs dimensions, la matière dont elles étaient faites variaient suivant le rang, la fortune, l'âge, le costume, les oscillations de la mode, le goût ou le caprice de celles qui les portaient. Il y en avait deux espèces principales : les unes avaient l'extrémité supérieure percée d'un trou, qui servait à passer un lacet destiné à séparer les cheveux du derrière de la tête, arrangés en tresses, de ceux de devant, ordinairement frisés et relevés au moyen du fer chaud; les autres, surmontées d'une tête plus ou moins forte, supportaient l'échafaudage fragile de la coiffure et retenaient les cheveux postiches facilement disposés à se détacher des cheveux naturels, car les anciens n'avaient pas inventé les *nattes adhérentes, sans branches,* qui font de nos jours un si brillant effet... à la quatrième page des grands journaux.

La tête des épingles de cette dernière catégorie était formée tantôt par un simple bouton de métal estampé ou ciselé, tantôt par un gland, une grenade ou une fleur; quelquefois par une tête d'animal ou par un buste humain; souvent par un chapiteau supportant une figure, qui était presque toujours celle de Vénus ou de l'Amour, ou même un groupe complet, voluptueux et assez fréquemment lascif.

Il n'est pas rare de trouver une tige creuse aux épingles à cheveux antiques. Dans ce cas on y enfermait des parfums, et quelquefois du poison. Dion Cassius prétend que ce n'est pas par la morsure d'un aspic que se fit mourir la fameuse Cléopâtre, mais au moyen du poison qu'elle portait dans une épingle de sa coiffure. Celui que l'on trouva, suivant Tacite, au milieu des cheveux de Martina, la Brinvilliers du temps de Tibère, était évidemment contenu dans un réceptacle de la même nature.

J'ai déjà parlé, dans mon premier article, de la grâce incomparable et de la fécondité d'invention que les ouvriers grecs déployaient dans la conception des boucles d'oreilles. C'était dans la civilisation hellénique le bijou favori, celui que les orfévres ciselaient le plus amoureusement, celui à l'élégance duquel les femmes attachaient le plus d'importance. Dans les eaux-fortes de M. Jacquemart sont compris quelques échantillons de cette classe, choisis parmi les plus remarquables pièces des écrins du Musée Campana. Il eût fallu consacrer plusieurs planches exclusivement aux pendants d'oreilles si nous avions voulu essayer de donner au lecteur une idée de la fertilité d'invention des Grecs et de leurs imitateurs étrusques dans cette partie de la parure des femmes. Des fleurs, des fruits, des animaux réels ou fantastiques, des amphores et d'autres vases de

toutes formes, des disques, des cornes d'abondance, s'entremêlent à des rosaces, à des palmettes, à des croissants, à des boules ciselées ou repoussées de mille manières, à des chaînettes de tout travail et de toute grosseur, et se groupent dans toutes les combinaisons imaginables au gré de la capricieuse imagination de l'artiste. D'autres fois ce sont des têtes d'hommes ou d'animaux, des amours, des génies, dans les poses les plus variées, assis, ou debout, ou couchés, tantôt sur un cygne, tantôt sur un dauphin ou sur une colombe. Des grenats, des émeraudes opaques, des perles en pâte de verre, des émaux dont les couleurs sont d'une délicatesse exquise, relèvent encore la beauté de ces bijoux.

Les pendants d'oreilles de travail romain sont bien moins variés de forme, d'une exécution moins soignée et moins délicate que ceux qui sont sortis des mains des fabricants grecs ou gréco-étrusques. Ce sont déjà des œuvres de pleine décadence. En vain par la profusion des gemmes, des perles fines et des pâtes de verre a-t-on essayé d'y masquer la pauvreté du travail et le manque d'élégance de la disposition générale : ce luxe d'origine barbare, imité de l'Asie, ne sert qu'à rendre plus sensible l'abaissement du goût et la perte du style.

L'usage des colliers ne réclame pas de longues explications. Il est aussi vieux que le monde, et je ne crois pas que l'on puisse trouver un seul peuple, quelque sauvage qu'il soit, où l'emploi de ce mode de parure soit inconnu. Les colliers de femmes dans l'antiquité classique (nous ne disons pas seulement chez les Grecs, car ce genre de bijou avait conservé une grande élégance même sous l'empire romain) se composaient, soit de simples fils d'or tressés ou contournés en nœuds ou en agrafes, soit d'une série de grains d'ambre, de grenats, d'agates ou d'émeraudes, soit de perles fines, de pâtes de verre ou d'émaux entremêlés par groupes ou alternant avec des boules, des vases, des glands, des coquilles, des têtes d'hommes ou d'animaux en or ciselé ou estampé. Quelquefois ce premier rang est accompagné de deux autres qui descendaient plus bas, jusque sur la poitrine. Mais plus fréquemment c'est un nombre variable de chaînettes terminées par des pendants de diverses formes, qui viennent se suspendre au corps du collier ou s'y attacher en festons.

Le milieu du collier porte généralement un pendant de dimensions plus grandes. Tantôt c'est une fleur, tantôt une tète de divinité ou d'animal, tantôt un scarabée, une intaille, un camée. La tête gravée sur l'une des planches qui accompagnaient notre premier article montre comment l'influence de la culture et du goût helléniques savait élever ces pendants de collier jusqu'à la hauteur de produits du plus grand art. C'est la tête de Bacchus Hébon, le Bacchus infernal et solaire, barbue, avec des cornes

et des oreilles de taureau. Le style en est archaïque, mais d'un archaïsme volontaire, imité dans l'époque de l'art le plus développé et le plus parfait. Le travail en est aussi remarquable que le style et mérite toute l'attention de nos artistes par la finesse et la précision de l'exécution. La face est ciselée, et l'artiste grec ou étrusque y a déployé toutes les ressources d'un modelé aussi savant et aussi ferme que celui des plus beaux marbres des grands siècles. La barbe est couverte d'un granulé excessivement fin qui en imite les poils. Quant aux cheveux, ils sont rendus d'une manière purement conventionnelle et fort étrange. L'artiste semble y avoir voulu imiter une chevelure *calamistrée* ou frisée au fer chaud, en employant des fils d'or tournés en spirale et terminés chacun par un petit grain.

L'emploi, comme pendant central, d'une *bulle* d'or décorée de bas-reliefs ciselés ou estampés est propre aux colliers que l'on découvre dans l'Italie centrale. On désigne par le nom de *bulle* un ornement de forme ronde, plat ou lenticulaire, creux à l'intérieur, toujours surmonté d'une large belière qui lui permet de glisser le long de la chaîne principale du collier, tandis que les autres pendants sont généralement fixés. Chez les Romains la bulle d'or (à laquelle Ficoroni dans le siècle dernier a consacré un ouvrage plein de faits, où brille la plus solide érudition) était la marque distinctive des jeunes patriciens, qui la portaient jusqu'à l'âge de treize ou quatorze ans, âge auquel ils quittaient la robe prétexte pour prendre la toge. Pline rapporte l'origine de cette coutume à Tarquin l'Ancien, « qui donna le premier à son fils une bulle d'or pour le récompenser « d'avoir, quand il ne portait encore que la robe prétexte, tué de sa main « un ennemi dans la bataille. De là, ajoute l'auteur latin, l'usage des « bulles d'or pour les enfants des patriciens et des chevaliers, des bulles « de cuir pour tous les autres. » N'est-ce pas là une historiette fabuleuse comme les Romains en racontaient pour expliquer l'origine de beaucoup de leurs habitudes? Je suis disposé à le croire. Ce qui est certain du moins par un très-grand nombre de monuments, c'est que la *bulle* était un bijou d'origine étrusque, qui dans les familles de lucumons faisait partie du costume des femmes aussi bien que de celui des adolescents, et dont les Romains avaient emprunté l'usage à l'Étrurie, comme ils y avaient emprunté tant d'autres choses de leurs mœurs et de leur costume.

Les colliers trouvés dans les sépultures étrusques portent aussi quelquefois au centre, enchâssé dans l'or, un morceau de silex taillé en pointe de flèche ou de foudre, une dent de squale fossile, sorte de curiosité naturelle appelée par les anciens *glossopètre,* ou l'extrémité conique d'une de ces bélemnites fossiles que la superstition de presque tous les

peuples a surnommées *pierres de foudre*. Ces sortes de pierres, qui se retrouvent aussi dans d'autres ornements, étaient des amulettes, dont la signification et la valeur devait se rattacher aux mystères de la *céraunoscopie*, ou divination d'après les éclairs et la foudre, science très-développée en Étrurie et propre aux sanctuaires de cette contrée.

Rien n'est plus fréquent, du reste, que la présence de talismans et d'amulettes dans les colliers antiques. Qui sait même si les têtes de divinités ou d'animaux, dont nous parlions tout à l'heure comme d'une des espèces de pendants centraux les plus multipliées, n'avaient pas dans les idées païennes un pouvoir de cette nature? En tous cas nous connaissons un grand nombre d'exemples où le milieu d'un collier était orné d'un petit étui contenant une feuille d'or roulée, sur laquelle on lisait une formule talismanique tracée avec une pointe de métal. J'ai publié, il y a quelques années, l'inscription d'une feuille d'or de ce genre trouvée à Beyrouth, en Syrie, et actuellement conservée au Cabinet des Médailles. Elle contient un exorcisme chrétien contre la puissance de Satan, écrit vers l'époque des Antonins. Sur une autre, de la même collection publique, on lit une invocation à Neptune pour être délivré du mal de reins. Ailleurs nous avons remarqué sur des objets analogues des prières aux dieux égyptiens Osiris et Chons contre diverses sortes de maladies. Quelquefois aussi l'étui pendu au col renfermait une formule magique d'imprécation contre des ennemis nommément désignés, comme on l'observe sur une feuille d'or qui fait partie du musée Kircher à Rome. La Collection Campana ne renferme qu'un seul objet de ce genre. C'est une bulle d'or de forme lenticulaire, classée sous le numéro 254, dans laquelle était contenue une feuille d'argent portant une longue invocation grecque, en dix-huit lignes, adressée à différentes divinités aux noms interminables et barbares, dont une reçoit les épithètes sémitiques d'*Abram* (père de la toute-puissance) et d'*Adonaï* (mon seigneur), pour leur demander de protéger heureusement la personne qui portait ce talisman contre l'esprit de la fièvre, les revenants, les génies des eaux, les complots mystérieux, les attaques violentes et l'action des poisons.

Les formules talismaniques ne sont pas bornées à cette sorte de bijoux que les Grecs appelaient *phylactères*. On en trouve fréquemment sur les pierres gravées, et beaucoup des intailles ordinairement confondues sous le nom d'*abraxas* doivent être attribuées à la magie païenne plutôt qu'aux sectes gnostiques. Nous en avons vu autrefois une, dans la riche collection du baron Behr, qui portait la figure et le nom de Glycon, ce dieu nouveau inventé à la fin du IIe siècle de l'ère chrétienne, dans une ville de l'Asie Mineure, par une supercherie du charlatan Alexandre, dont Lucien

a si plaisamment raconté la peu édifiante histoire. Un grand jaspe rouge du Cabinet des Médailles, qui n'a pu être employé que comme pendant de collier, montre gravée en creux l'image d'Hercule étouffant le lion de Némée, avec tout autour une prière à ce dieu pour chasser la colique. Et en effet, d'après le médecin grec Alexandre de Tralles, les jaspes de couleur unie passaient pour avoir la vertu de préserver ou de guérir de cette indisposition, comme le jaspe sanguin, vert à petites taches rouges, de garantir contre l'hémorragie.

Toutes les gemmes aux yeux des anciens étaient douées de vertus médicinales. Théophraste, Dioscoride et les divers médecins de la décadence sont remplis d'indications de ce genre. L'idée de la vertu des pierres avait une grande influence sur le choix qu'on en faisait pour les placer dans les bijoux ou pour les employer en intailles. Voici, par exemple, l'améthyste; on la considérait comme préservant de l'ivresse; aussi est-ce cette pierre qui a été presque toujours choisie des graveurs pour recevoir les figures de Bacchus. Et l'émeraude, sa multiplication à l'infini dans les bijoux de femmes ne vient pas seulement de la remarque que l'on avait faite de l'harmonieuse combinaison de sa couleur avec les tons jaunes de l'or; cette gemme était considérée comme un talisman amoureux, et, par suite, presque toutes celles que l'on rencontre dans les collections, gravées en intailles, offrent aux regards des images de Vénus.

La croyance à la puissance magique et médicinale des gemmes, legs de l'antiquité païenne, est demeurée vivante dans tout le Moyen Age et jusqu'à la Renaissance. Pour y porter les derniers coups il ne fallut pas moins que le rire de maître François et ses citations satiriques « d'Orpheus *libro de Lapidibus* et Pline *libro ultimo*, » à propos de l'émeraude de la braguette de Gargantua.

Les colliers d'hommes appelés *torques* forment au milieu des autres colliers antiques une classe particulière et bien distincte. Ils se composent toujours d'un cercle d'or massif ciselé en torsade et terminé par deux bouts recourbés qui se croisent en formant agrafe. C'était la parure distinctive de nos ancêtres. Il n'est pas un écolier ayant lu son Rollin qui ne sache, par l'histoire de Manlius Torquatus, que les chefs gaulois portaient ce genre de collier. La célèbre statue du Capitole, improprement appelée le Gladiateur mourant, ainsi que le groupe dit d'Arria et de Pætus à la villa Ludovisi, montrent des guerriers celtes avec le *torques* au col, et le même ornement se retrouve à presque toutes les effigies viriles figurées sur les médailles gauloises. Ce collier des hommes avait une origine orientale, et les Celtes le tenaient de leur patrie primitive au sein

de l'Asie. Les généraux perses sont parés du *torques* sur la grande mosaïque du Musée de Naples qui représente la défaite de Darius par Alexandre, et il serait facile de confirmer le témoignage de cette mosaïque par les représentations d'un grand nombre de monuments orientaux. Dans une portion de l'Étrurie le *torques* était en usage. C'était très-probablement un emprunt fait aux habitudes de ces Gaulois Senones qui étaient venus sous la conduite du premier Brennus s'établir sur une partie du territoire étrusque autour d'Ariminum, ville dont l'*æs grave* nous présente la tête d'un guerrier gaulois avec sa chevelure en désordre, sa longue moustache (nous avons toujours aimé les moustaches) et son collier.

La *fibule*, bijou qui a donné naissance aux broches des femmes de nos jours, était un objet indispensable dans le costume antique. Elle y jouait le même rôle que dans nos vêtements les boutons et les agrafes. Chez les hommes elle servait à retenir, soit sur le haut de la poitrine les extrémités de la chlamyde ou du pallium grec, soit sur l'épaule droite un coin du manteau italien ou gaulois, dont les soldats seuls faisaient d'abord usage, mais qui finit par remplacer presque complétement l'ancienne toge, partie principale et caractéristique du costume primitif des Étrusques et des Romains. Dans la toilette des femmes les fibules, généralement plus petites, ne rendaient pas des services moins nécessaires. On les employait à attacher sur la poitrine les extrémités d'un long voile, et surtout à retenir sur chaque épaule le bord supérieur du *peplus* ou de la *palla*, dont les plis, soigneusement arrangés, faisaient l'objet d'une étude toute particulière. Souvent aussi on en plaçait le long des manches fendues de la tunique.

Cette espèce de joyau se composait d'une épingle plus ou moins longue fixée par une charnière à une pièce dont la grandeur et la forme variaient beaucoup. Chez les Grecs, on le voit par les vases peints et les sculptures, les fibules étaient le plus souvent des broches rondes ou ovales, comme celles dont on aura admiré l'élégante et délicate ornementation dans la première des planches gravées par M. Jules Jacquemart. Les Étrusques, et après eux les Romains, adoptèrent de préférence un autre type, usité aussi, mais plus rarement, chez les Hellènes, et dans lequel le bijou, recevant la forme d'un arc renflé vers le milieu, pouvait plus facilement enfermer les plis d'une étoffe ramassée. L'épingle était alors recouverte en grande partie par une sorte de douille ou d'étui de forme rectangulaire qui aboutissait à l'extrémité de l'arc opposée à la charnière et qui servait de fermoir. Nos planches représentent aussi des échantillons de fibules de cette nature.

Une des trois que nous avons fait graver offre un intérêt tout particulier par ses dimensions extraordinaires, par la perfection du travail, par l'exécution du granulé qui en dessine l'ornementation, et surtout par l'inscription étrusque qui couvre la surface de la douille où s'engage l'épingle. Elle a été découverte dans un tombeau de Chiusi, l'antique Clusium. La légende inscrite sur ce produit hors ligne de l'orfévrerie étrusque a déjà occupé successivement la sagacité du père Secchi, du marquis Campanari et de M. Émile Braun. Chacun de ces trois savants en a proposé une explication diamétralement différente des deux autres, et aucune des trois ne semble avoir beaucoup de chances de certitude. C'est qu'en effet la langue des Étrusques présente un phénomène bien étrange et bien humiliant pour la science dans notre temps qui a vu naître le déchiffrement des hiéroglyphes égyptiens, des caractères cunéiformes de Ninive et de Babylone et de tant d'autres langues et écritures dont le secret était perdu depuis des siècles. Il y a cinquante ans que l'alphabet en a été fixé d'une manière incontestable; on en transcrit les textes en lettres latines avec une certitude absolue et sans la moindre hésitation; on y déchiffre facilement les noms propres. Mais au delà de ce point on n'a pas fait un seul pas. Aucun Champollion n'a encore déchiré le voile mystérieux, et la langue étrusque nous est aussi complétement inconnue qu'à ceux qui se sont les premiers occupés de ces études. Pas une traduction satisfaisante n'a pu être donnée de la plus courte et de la plus simple des inscriptions de cette langue. On ne sait même pas au juste dans quelle famille philologique il faut puiser les secours pour pénétrer ce mystère, et si l'étrusque doit être rapproché du grec comme le voulait Lanzi, des idiomes celtiques d'après la méthode de M. Maury, ou bien encore de l'hébreu comme le prétend le père Tarquini, dont les interprétations, du reste, sont plus bouffonnes que scientifiques.

Remarquons, avant d'abandonner cette classe de bijoux, une particularité intéressante que présente la Collection Campana dans deux séries, l'une de vingt, l'autre de trente-neuf petites fibules (écrin n° 31) trouvées toutes deux ensemble dans une tombe de Vulci, avec plusieurs autres objets, tels que vases, miroirs, etc., auprès du squelette d'une femme dont elles composaient l'écrin.

A en juger par le nombre peu considérable de bracelets antiques parvenus jusqu'à nous, on est en droit de supposer que ces bijoux étaient moins employés des anciens qu'ils ne le sont des peuples modernes. Du moins, pour ce qui est du monde hellénique, on n'en rencontre pas à beaucoup près aussi souvent que des colliers dans les peintures de vases ou sur les monuments sculptés. Mais les fresques d'Herculanum et de

Pompéi ainsi que les statues de l'époque romaine en présentent d'assez fréquents exemples pour que l'on puisse penser que l'usage en était devenu plus habituel à cette date relativement moderne. Il faudrait donc surtout attribuer la rareté de ce genre de bijou à ce que les Romains, par suite de leur coutume d'incinération, ne plaçaient pas avec l'urne funéraire autant d'objets précieux que les Grecs et les Étrusques en plaçaient avec le corps inhumé tout entier, et à ce qu'au lieu de cacher leurs tombeaux comme ces peuples, ils les revêtaient d'un luxe extérieur qui les désignait aux spoliations des violateurs de sépultures. A partir même d'une certaine époque de la république, les lois romaines défendirent formellement de déposer des bijoux dans les tombes, afin d'éviter ce genre de profanation.

Les bracelets antiques que nous possédons sont en général d'un travail fort simple. Ils sont formés, soit d'un cercle massif et ciselé en or, en argent ou en bronze, soit de bandes ou de plaques réunies (comme celui que nous avons fait graver), plus ou moins ornées de filigrane, de cordelé ou de granulé. Les deux extrémités se joignent par un fermoir ou se terminent de diverses manières, surtout par des têtes de serpent. Il est à noter que ces objets ne portent presque jamais ni les pierres fines, ni les pâtes de verre, ni les émaux qui entrent si fréquemment dans la composition des colliers, des pendants d'oreilles et des bagues, et que le travail du métal fait tous les frais de leur ornementation.

Comme pour les colliers, il faut soigneusement distinguer parmi les bracelets ceux qui étaient destinés à l'usage des hommes et ceux qui faisaient partie des parures féminines. Les bracelets d'hommes étaient inconnus des Grecs et usités seulement dans les mêmes pays que le *torques*. Chez les Gaulois, chez certains Asiatiques et chez les peuples de l'Italie centrale, ils marquaient le rang de la personne qui s'en parait comme d'une sorte d'insigne et de décoration. On les mettait au bras gauche entre le poignet et le coude, et souvent leurs dimensions étaient assez grandes pour couvrir une partie considérable de l'avant-bras. C'est avec des bracelets pesants de ce genre et leurs boucliers que, selon la vieille tradition de Rome, les Sabins de Tatius assommèrent Tarpéia qui leur avait livré les portes du Capitole.

Les Romains empruntèrent cet usage aux peuples qui les entouraient et qui les avaient précédés dans la voie de la civilisation. Chez eux les gros bracelets d'hommes devinrent une parure exclusivement militaire. On les décernait pour actions d'éclat aux soldats et aux officiers des grades inférieurs, jusques et y compris celui de centurion. Ceux-ci les portaient alors, soit aux deux poignets, par une habitude dont les che-

vrons de nos vétérans sont les derniers vestiges, soit suspendus à la poitrine, comme les insignes des ordres de chevalerie moderne. L'homme a toujours aimé les rubans et les décorations, comme tous les hochets de la vanité. Les États libres, en distribuant avec modération et équité de semblables récompenses, y ont vu un moyen précieux pour exciter l'émulation des citoyens à bien faire; les despotes, en les prodiguant, un procédé facile de se faire des créatures, de payer les lâchetés ou les apostasies et de flétrir les caractères. Aussi dès l'origine des sociétés les décorations ont-elles été inventées. Chez les tribus sauvages on décerne des colliers en dents de loup ou de sanglier aux guerriers les plus forts et les plus braves, et ceux-ci s'en parent avec autant de fierté qu'un maréchal de ses plaques et de ses grands cordons. Dans l'Égypte pharaonique les inscriptions et les sculptures des hypogées nous font connaître l'existence d'un grand nombre de décorations diverses, parmi lesquelles on remarque le *Collier d'or*, récompense de la valeur militaire qui était accordée de nouveau à chaque action d'éclat, l'*Ordre du Lion* et celui de *la Mouche*. J'ai toujours supposé que ce dernier ordre, sur lequel nous manquons absolument de détails, devait être destiné à rémunérer les services des agents de la grande administration qui veille d'une manière si paternelle sur la conduite des citoyens. Les souverains de Thèbes et de Memphis étaient de trop bons despotes pour ne pas avoir mis leurs sujets à même de goûter tous les bienfaits de cette précieuse institution.

Les empereurs romains usèrent largement des décorations. Quelques cippes funéraires, particulièrement des bords du Rhin, nous offrent des représentations de vétérans et d'officiers légionnaires, dont la poitrine est aussi chargée de bracelets d'honneur et de phalères que celle d'un grenadier russe est chargée de médailles. Je viens de prononcer le mot de *phalères*, et il est, je crois, nécessaire d'en donner en passant l'explication. Cet objet, dont M. de Longpérier a le premier exactement déterminé la nature, était une tête de Méduse en agate, percée pour être suspendue avec un cordon, comme on en rencontre fréquemment dans les collections, et qu'on donnait en récompense pour chaque trait de bravoure un peu saillant. Les *phalères* semblent avoir été, du reste, une décoration plus facile à obtenir que les bracelets d'honneur, car sur la poitrine des figures dont nous venons de parler on ne voit presque jamais que deux ou trois bracelets, tandis que les phalères montent souvent au nombre de quinze ou seize.

Il y avait deux espèces de bracelets militaires, données toutes deux en récompense, l'*armilla* et le *torques brachialis*. On trouve des échantillons de ces deux espèces dans les diverses collections, et elles

sont amplement représentées au Musée Campana. Le *torques brachialis* est un simple anneau massif de profil rond, triangulaire ou rhomboïdal, complétement fermé ou à peine ouvert. L'*armilla* se reconnaît dans des bracelets généralement en bronze, composés d'une bande plate ou d'un gros fil roulé en spirale et faisant deux, trois tours, ou même un plus grand nombre. Quelle que soit la forme, la surface est unie ou façonnée seulement aux extrémités.

Quant aux bracelets de femmes on les distinguait en un certain nombre de variétés principales. Les *péricarpes*, d'origine grecque et semblables aux bracelets de nos dames, se portaient aux deux poignets. Le *dextral*, propre aux populations de l'Italie et plus tard aux Romains, se mettait, comme son nom l'indique, au bras droit. Il était ordinairement formé d'un fil ou d'une bande de métal faisant un seul tour, et placé entre le poignet et le coude. Quelquefois on lui donnait la forme d'une lame contournée en hélice et presque toujours terminée par deux têtes de serpents. D'autres fois, mais beaucoup plus rarement, les femmes en portaient deux, un à chaque bras. Le *spinther* enveloppait le haut du bras, entre le coude et l'épaule, et était composé de fils d'or tellement élastiques qu'il n'avait pas de fermoir, et que la simple pression qu'il exerçait sur les chairs suffisait à le maintenir en place. On donnait fréquemment à ce bijou la forme d'un serpent enroulé plusieurs fois sur lui-même, et c'est ainsi qu'il figure sur la célèbre statue d'Ariane endormie, si longtemps prise pour une Cléopâtre. Tantôt les deux bras, tantôt le bras droit seul en étaient ornés. Quant à la *périscélis*, parure d'origine asiatique, mentionnée pour la première fois par le prophète Isaïe, c'était un anneau massif d'or ou d'argent qui s'attachait à la jambe, au-dessus de la cheville. Les artistes la donnaient quelquefois à certaines divinités pour des raisons symboliques. Ainsi l'Achille du Musée du Louvre porte une périscélide au bas de la jambe droite pour indiquer, comme l'a reconnu Visconti, le point où s'arrêtait l'invulnérabilité du héros plongé dans les ondes du Styx. Mais, dans la vie ordinaire, ce bijou n'était porté que par les courtisanes et les danseuses.

Il en était de même des bagues aux doigts des pieds, que quelques dames ont voulu remettre en pratique dans les bals costumés, comme au temps de madame Tallien, avec un déshabillé qui rappelait aussi cette reine des fêtes du Directoire. Semblable parure était chez les anciens l'apanage exclusif des courtisanes, et nous croyons devoir en prévenir les dames qui cherchent à la ressusciter. Il est vrai que l'unique Salambo qu'ait jamais connue l'antiquité n'était pas la fille d'Hamilcar Barcas, mais la patronne attitrée de cette profession.

Mais laissons les bals costumés du dernier carnaval, pour en revenir aux bijoux antiques du Musée Campana.

Il nous reste à parler des anneaux, dont l'usage, comme cachet ou comme simple ornement, remonte à la plus haute antiquité dans les civilisations asiatiques. Chez les Égyptiens, les Phéniciens et les Babyloniens les bagues se portaient tantôt passées au quatrième doigt de la main droite, tantôt suspendues à un cordon qui entourait le col et descendait jusque sur la poitrine. Dans le monde hellénique et romain on ne les avait plus qu'aux doigts. Chez les Grecs l'usage général était que chacun portât un anneau qui servait de cachet et offrait, gravé sur le chaton, le symbole particulier de son propriétaire, symbole faisant le plus souvent allusion au nom de ce personnage. Avoir plus d'une bague à la fois et comme simple parure était un luxe que les hommes dédaignaient et laissaient aux femmes. A Rome, les anneaux d'or étaient réservés d'abord aux sénateurs, aux premiers magistrats et aux chevaliers. On sait qu'Hannibal en fit ramasser trois pleins boisseaux, après sa victoire sur le champ de bataille de Cannes. L'usage de ces anneaux était même une corruption de la simplicité primitive, car les historiens remarquent que Marius, affectant les mœurs austères des vieux républicains, ne portait qu'une bague de fer dans son triomphe sur Jugurtha et prit seulement l'anneau d'or à son troisième consulat. A mesure que le luxe se développa pour venger, comme dit Juvénal, la défaite du monde,

. . . . Sævior armis
Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem,

la mode des bagues se répandit davantage, aussi bien chez les hommes que chez les femmes. Les formes et l'ornementation de ces bijoux devinrent de plus en plus riches et variées, et, sous les empereurs, on finit par porter un ou plusieurs anneaux aux divers doigts des deux mains, excepté au doigt du milieu. Dans Lucien, un personnage fait voir ses mains chargées de seize bagues. Martial parle d'un de ses amis qui porte, comme s'il voulait étaler la boutique d'un joaillier, des *sardonyx*, des émeraudes, des jaspes à une seule phalange de ses doigts. Certaines dames même et quelques hommes efféminés poussaient la recherche jusqu'à posséder plusieurs garnitures de bagues, toutes différentes, qu'ils changeaient suivant la saison.

Les anneaux avaient le chaton généralement orné de pierres fines, presque toujours d'intailles. Pour cet usage on choisissait, surtout parmi les gemmes proprement dites, l'améthyste, l'hyacinthe et l'émeraude opaque; parmi les autres pierres dures, la cornaline et la calcédoine,

plus rarement es jaspes, le lapis-lazuli, l'agate rubannée, et l'onyx nicolo aux deux couches superposées bleuâtre et noire. La *sardonyx* qu'on tirait de l'Inde et des déserts de la Nubie s'employait surtout à la confection des camées en relief, où ses couches successives de diverses couleurs produisaient les effets les plus beaux.

L'usage des camées ne se développa guère chez les Grecs qu'à la cour des Séleucides et des Ptolémées. C'est surtout chez les Romains et dans le siècle d'Auguste qu'il atteignit son plus grand éclat. On ne montait en bague que de très-petits camées et encore uniquement pour des bagues de simple parure. La plupart des pierres sculptées en relief, comme les intailles de très-grande dimension, se portaient dans des diadèmes, des colliers, des bracelets, des ceinturons, des fourreaux et des poignées d'épée, ou même des chaussures de luxe. On en garnissait aussi des vases et des instruments en métaux précieux. Cette dernière habitude s'est longtemps conservée dans le Moyen Age. La plupart des intailles et des camées antiques parvenus jusqu'à nous ont été conservés dans l'emploi d'ornements sur des reliquaires, des vases sacrés, des vêtements d'église ou des couvertures de missels.

Comme on peut facilement le penser, les intailles et les camées, surtout, quand on les voulait d'un vraiment beau travail, étaient choses d'un prix extrêmement élevé. Les fortunes modestes ne pouvaient pas y prétendre. Aussi les imitait-on dans des matières moins précieuses. De là les pâtes de verre qu'on découvre en si grande abondance, qui imitent toutes les pierres précieuses et souvent ont conservé dans leurs gravures les copies d'originaux aujourd'hui perdus. Quelques-unes de ces pâtes de verre sont du plus admirable style, et les gens de goût devaient les préférer à des intailles grossièrement exécutées sur de véritables gemmes.

Certaines bagues, au lieu d'une pierre précieuse, offrent sous le chaton une lame d'or aussi finement gravée en creux que les matières dures et donnant de même l'empreinte du cachet. La Collection Campana renferme en ce genre une merveilleuse série. Les bagues d'or gravées étaient en usage chez les Grecs; mais c'est surtout chez les Étrusques que s'en développa l'habitude. En effet, ce peuple, qui ne travaillait pas les pierres fines de la même manière que les Grecs, et qui les façonnait à la mode des Phéniciens[1] en forme de petits scarabées portant

1. Les petits scarabées de pierres dures ne sont pas un usage d'origine égyptienne, comme on le dit ordinairement, mais d'origine phénicienne. Les collections si généreusement offertes par M. le duc de Luynes à la Bibliothèque impériale en renferment de merveilleux échantillons, provenant des sépultures phéniciennes de la côte de Syrie.

sous le plat une gravure en intaille, montait beaucoup plus souvent ces scarabées dans des colliers que dans des bagues.

C'est ainsi que nous pouvons nous faire une idée des ressources de la coquetterie à tant de siècles de distance. Chose étrange et bien digne de méditation, ce ne sont toujours ni les plus grandes ni les plus utiles des œuvres de la main de l'homme qui résistent le mieux à l'action destructive des siècles. Il y a tel peuple, comme les Phéniciens, dont la science a péri, dont les livres sont anéantis, dont les grands monuments n'ont pas laissé pierre sur pierre et dont, en même temps, les sépultures restituent intacts à la lumière jusqu'aux plus frêles hochets de la frivolité féminine. Est-il un plus saisissant commentaire des graves paroles de l'Ecclésiaste : *Vanitas vanitatum et omnia vanitas ?*

FRANÇOIS LENORMANT.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

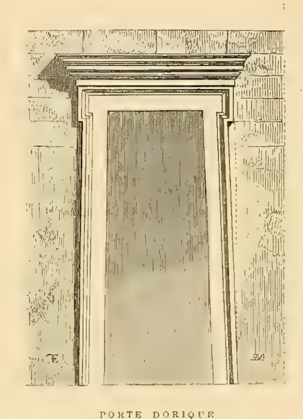
(SUITE DE LA PROPOSITION XXI.)

Les portes. — Il y a cela d'admirable dans l'architecture, que les lois du goût n'y sont pas contrariées par les convenances de la construction. L'utile y est toujours la contre-épreuve du beau. Ainsi, lorsqu'une porte s'ouvre sur un fond obscur, si on élève ses jambages ou pieds-droits verticalement, l'ouverture paraît plus large en haut qu'en bas. Pour corriger cette erreur de l'optique, les Grecs inclinaient légèrement les jambages l'un vers l'autre, de façon que la baie était plus étroite à la partie supérieure qu'au niveau du sol. La forme de leurs portes était donc pyramidale, ou du moins tendante à la pyramide, ce qui leur donnait à la fois plus de solidité et plus d'élégance : plus de solidité, parce que le rétrécissement de l'ouverture au sommet réduisait la portée du *linteau*, c'est-à-dire de la poutre en bois ou en marbre qui est posée horizontalement sur le pied-droit; plus d'élégance, parce que la porte en devenait

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars, 1er juin, 1er août 1862, 1er février et 1er mars 1863.

élancée et que cet élancement détruisait une erreur désagréable au regard. Déjà quelques portes égyptiennes présentaient une disposition semblable. Participant de l'inclinaison générale donnée aux colonnes et aux murs, les vides pyramidaient comme les pleins.

Mais le linteau n'était pas seulement posé sur les pieds-droits; il y était fixé sans aucun doute par des goujons de bronze ou par une double mortaise, dans laquelle s'engageaient deux tenons dont les pieds-droits étaient



PORTE DORIQUE

(Oratoire de Phalaris, à Agrigente.)

pourvus. Dès lors le linteau devait déborder un peu le pied-droit, pour que la paroi extérieure de la mortaise ne fût pas trop faible; mais de combien devait-il déborder? Le goût l'indiquait : de toute la largeur nécessaire pour que le linteau redevînt aussi large que le bas de la porte. Le spectateur pouvait alors, d'un coup d'œil, mesurer la diminution de l'ouverture, qui se trouvait exactement rachetée par le débordement du linteau. Le petit ressaut que forme ce débordement se nomme une *crossette*. Encore une fois, la grâce et l'utilité sont ici parfaitement d'accord.

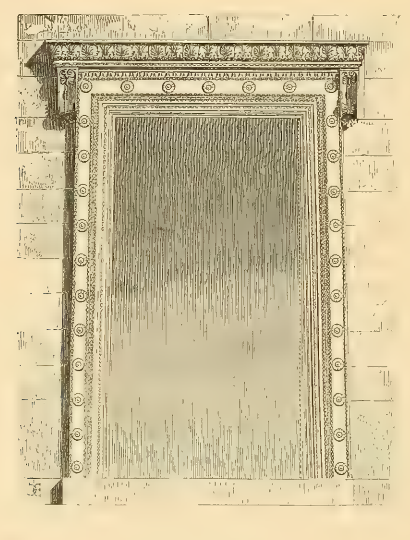
Le principe du rétrécissement des portes, qui fut respecté à Rome jusqu'aux derniers temps de la république, puisqu'on le trouve au charmant petit temple de Vesta, à Tivoli, ce principe fut abandonné dès le siècle d'Auguste par les architectes romains. Vitruve cependant a connu cet usage des Grecs, et il le recommande en ces termes : « Le haut de

« l'ouverture devra être plus étroit de la troisième partie du jambage, si « la hauteur de l'ouverture a 16 pieds; du quart, si elle est de 16 à « 25 pieds; du huitième, si elle est de 25 à 30. Plus elles seront élevées, « plus elles devront se rapprocher de la verticale, *ad perpendiculum col-* « *locari.* »

Maintenant quelle doit être, dans la porte d'un monument en plate-bande, le rapport de la hauteur à la largeur? Ce rapport est soumis sans doute au jugement de l'architecte, pourvu toutefois qu'il donne à la hauteur au moins le double de la largeur. On conçoit du reste que les proportions de la porte ont dû varier dans les différents ordres et participer du sentiment que respirait tout l'édifice. Le peu qui nous a été conservé de portes grecques est admirable. On peut juger du goût grec en ce genre par la porte dorique d'un monument d'Agrigente, l'Oratoire de Phalaris, et par la grande porte ionique de l'Érechthéion, qui s'ouvre sur le portique du nord. Il était naturel que dans une architecture qui parlait toujours si fortement à l'esprit, l'entrée du temple portât le caractère donné à l'ensemble de l'édifice. Si les colonnes du vieux dorique étaient courtes et massives, elles n'en étaient pas moins serrées de façon que l'âpreté de l'entre-colonnement avait pour conséquence l'étroitesse de la porte, car c'est une règle générale que l'ouverture du temple répond à un entre-colonnement mesuré d'axe en axe, c'est-à-dire augmenté de deux demi-diamètres. Ainsi, même dans un temple aux proportions massives, la porte se trouvait toujours haute, parce qu'elle était toujours relativement étroite. C'est justement ce qui peut se vérifier dans l'Oratoire de Phalaris. Un sentiment de sévérité s'attache aux portes d'un temple lorsqu'elles sont hautes et peu larges, et que leur rétrécissement est prononcé. Un adage antique a exprimé cette idée : *Per angusta ad augusta*, par un chemin étroit on arrive aux choses augustes.

La porte ionique, chez les Grecs, avait un tout autre caractère, à en juger par la seule qui existe au monde, celle du temple d'Érechthée. L'entre-colonnement de cet ordre étant plus ouvert, l'entrée correspondante est aussi plus large et annonce déjà la demeure d'une divinité plus accessible et moins sévère. Le rétrécissement en est plus modéré, et l'ornementation y ajoute encore une grâce avenante. Les jambages et le linteau, qui, réunis, forment ce qu'on appelle le *chambranle*, c'est-à-dire l'encadrement de la porte, sont décorés de rosaces dont les boutons en bronze doré étaient scellés dans des cylindres en bois de cèdre. Sur la corniche, qui est soutenue par deux élégantes consoles, sont répétées les palmettes qui ornent le chapiteau des antes. L'ensemble, même depuis

quelques restaurations byzantines, est resté délicat sans petitesse, riche sans confusion, harmonieux et doux sans fadeur. Avant que ce temple ne fût une ruine vénérable, personne, j'imagine, n'approchait de cette belle porte sans éprouver le désir de pénétrer, au moins en pensée, dans le sanctuaire d'une divinité dont le seuil invitait et charmait à ce point les regards... Ah! combien sont différentes les impressions que produit l'ar-

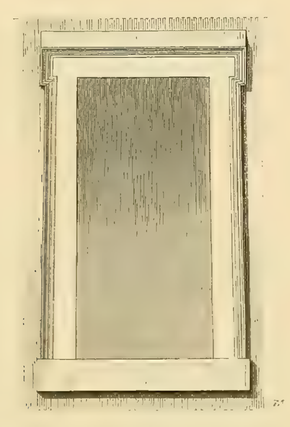


PORTE IONIQUE
(Temple d'Érechthée.)

chitecture romaine, celle qui prévalut sous les empereurs, lorsque l'on commença d'oublier la tradition grecque! Déjà au Panthéon d'Agrippa, la porte est dessinée par des montants perpendiculaires qui n'offrent plus qu'une roideur mathématique et une banale exactitude. L'illusion fait paraître l'ouverture plus large dans le haut, où la largeur est inutile, que dans le bas, où elle est voulue!... On le sent bien, une froide science a été substituée au sentiment du beau. L'architecte raffiné d'une nation d'artistes a été remplacé par le géomètre d'une race de soldats[1].

1. Croirait-on que Vitruve donne à la porte ionique des proportions qui convien-

Les fenêtres. — Les raisons qui ont amené les Grecs à donner une inclinaison en dedans aux jambages de leurs portes les ont conduits à rétrécir le haut de leurs fenêtres. A vrai dire, nous n'en pouvons juger que par un ou deux exemples, car il n'existe plus de fenêtres grecques antiques, si ce n'est à Agrigente et à l'Érechthéion ; encore celles-ci ont-elles été renversées, il y a quelques années, par un tremblement de



FENÊTRE DE L'ÉRECHTHÉION.

terre, de sorte que nous ne les connaissons plus que par un dessin de Stuart, dans les *Antiquités d'Athènes*. Vu la dimension de ces fenêtres, dont l'ouverture n'avait pas deux mètres de hauteur, si on les a rétrécies par le haut d'un douzième, c'est plutôt pour rappeler la forme pyramidale de la porte que pour soulager la portée, peu considérable, du linteau. Mais de toute manière la diminution de l'ouverture est une élégance, parce qu'en interrompant la froide régularité du rectangle elle amène le regard à retrouver précisément, dans la saillie des crossettes, la différence de largeur entre le bas et le haut de la fenêtre. Car si l'on

draient à la porte dorique, et réciproquement! Selon lui, le rapport de la largeur à la hauteur, dans l'ionique, est de 2 à 5 (ou de 10 à 25), et, dans le dorique, de 5 et demi à 12 (ou de 11 à 24). Or, comme 10 est plus loin de 25 que 11 de 24, il en résulte que la porte ionique de Vitruve est plus étroite que la dorique, contrairement à ce qui est et à ce qui doit être.

abaisse une perpendiculaire de l'extrémité des crossettes, elle tombera juste à la naissance du jambage. Vitruve a été instruit de ces délicatesses, et il les enseigne au sujet de la porte dorique à laquelle ressemblent beaucoup les fenêtres de l'Érechthéion. A cette diminution s'ajoute encore celle du chambranle : « La largeur des jambages, dit Vitruve, « sera égale au douzième de la hauteur de l'ouverture, et ces jambages « seront rétrécis par le haut de la quatorzième partie de la largeur. »

Mais ces mesures, générales et moyennes, ne se vérifient point et ne sauraient se vérifier, au surplus, sur un exemple particulier. La raison dit assez que la proportion et le caractère des fenêtres doivent être soumis à bien des convenances locales et varier selon la nature du climat, selon l'abondance ou la rareté de la lumière. Les mœurs y introduisent aussi bien des nuances. A Pompeï, très-peu de maisons avaient des jours donnant sur la rue. La vie privée s'y défendait contre une curiosité oisive, et les quelques fenêtres qu'on a trouvées dans cette ville morte étaient percées très-haut, de manière à procurer une lumière plongeante, lumière qui est d'ailleurs favorable à la beauté, puisque les jeunes filles de Rome qui ont été promises en mariage, dit Winckelmann, ne se font voir pour la première fois en public à leurs époux que dans la Rotonde, où le jour tombe d'une ouverture circulaire pratiquée au sommet de la voûte.

Les fenêtres du temple d'Érechthée étaient percées à six mètres du sol, et comme elles étaient fermées sans doute par des pierres spéculaires, c'est-à-dire par ces lames minces d'albâtre ou de gypse transparent qui étaient les vitres des temps antiques, le soleil devait éclairer ce petit temple d'une lueur tranquille, mystérieuse et mordorée, lueur qui s'harmonise avec le sentiment religieux, et qui fut chère aux prêtres de tous les siècles et de tous les pays. Un célèbre architecte, Léon-Baptiste Alberti, en a fait la remarque (*de Re ædificatoria*), et il faut la rapporter ici selon la version naïve de son traducteur : « Il appartient que dans les « temples les fenestrages soient moyens et hault percez, si qu'on n'en « puisse voir sinon le ciel, afin que les prestres et ceulx qui seront là « pour y faire prières ne puissent par aucun objet avoir leurs pensées « distraites des contemplations divines. Certes l'horreur qui vient de « l'ombre augmente de son naturel la dévotion des courages, à raison « que l'austérité est en grande partie conjointe avec la majesté. »

Jusqu'au temps de Vitruve, les Romains conservèrent, dans les fenêtres de leurs monuments, par exemple au petit temple rond de Tivoli, la tradition attique du rétrécissement et des crossettes; mais cette tradition se perdit par la suite; elle ne fut reprise qu'au temps de la

Renaissance. Quelques architectes éminents y revinrent alors, notamment San Gallo et Michel-Ange, dans la construction des fenêtres intérieures du palais Farnèse. Balthazar Peruzzi, en élevant le beau palais Massimi, à Rome, accusa aussi une légère diminution dans la porte du vestibule. La distinction d'une telle forme ne pouvait échapper à ces grands artistes; elle fut également sentie par l'ingénieux Palladio; mais il ne manqua pas d'observer qu'elle était sans doute motivée par le besoin de diminuer le vide au-dessous du membre supporté, *forse per maggior fortezza.* Aujourd'hui nos architectes, en dessinant des crossettes aux chambranles de leurs fenêtres, paraissent avoir oublié que cette forme, appliquée aux jambages d'une ouverture parfaitement rectangulaire, n'a plus aucune raison d'être, puisqu'elle devient l'image d'un rétrécissement qui n'existe plus, et qu'elle semble regagner dans le haut une différence de largeur qu'on n'a point perdue.

Cependant les fenêtres de l'Érechthéion sont une rareté, une exception même. Car les murs qui ferment l'intérieur du temple antique, la *cella,* ne présentent aucune ouverture autre que les deux portes. Le temple de Thésée, le Parthénon, le temple de la Concorde à Agrigente, la Maison-Carrée de Nîmes n'offrent pas la moindre trace de fenêtres éclairant l'intérieur de la nef. Comment donc le temple était-il éclairé? C'est là le plus difficile problème de l'archéologie classique; c'est la plus obscure énigme que nous ait léguée l'antiquité grecque. Cependant, si la clarté du jour pénétrait dans le sanctuaire, ce ne pouvait être que par la couverture, car la baie d'une porte ne fournit qu'une lumière horizontale qui s'arrête aux premières couches de l'air dans un édifice clos. Ceci nous amène à examiner maintenant une partie qui est caractéristique dans la construction grecque : le *comble.*

Le comble. — Longtemps les antiquaires, même les plus illustres, avaient pensé que les temples grecs étaient obscurs et que la religion les avait ainsi voulus pour inspirer aux croyants une terreur vague et solennelle. « Les temples quadrangulaires, dit Winckelmann, n'avaient point « en général de fenêtres et ne recevaient le jour que par la porte. On « leur donnait un air plus auguste en les éclairant avec des lampes. » Spon et Wheler, qui visitèrent la Grèce en 1676, racontent qu'en entrant dans le Parthénon, converti en mosquée, ils ne furent pas surpris de son obscurité. « Est-il possible, dit Spon (*Voyage d'Italie et de Grèce*), « que les païens fissent leurs temples sans jour? Oui, sans doute... Ils « s'imaginaient apparemment que l'obscurité avait quelque chose de plus

« majestueux et qui imprimait plus de respect. C'est de là que sera venu « l'usage des lampes dans les lieux sacrés. »

Après avoir prévalu durant plus d'un siècle, cette opinion fut vivement combattue, et elle devait l'être. Comment supposer en effet privé de lumière un temple qui renfermait des peintures murales de Polygnote ou de Protogène, et des chefs-d'œuvre tels que la Minerve ou le Jupiter Olympien de Phidias? Était-ce uniquement à la lueur des flambeaux qu'on pouvait jouir de ces merveilles et apprécier dans toute leur délicatesse les ciselures des statues en or et en ivoire, si bien faites pour resplendir au soleil? Quand le sanctuaire était consacré au dieu du jour, n'eût-il pas été monstrueux de le plonger dans les ténèbres? Et s'il était dédié au dieu foudroyant, au Jupiter Fulgur, imagine-t-on que le temple fût entièrement fermé à la vue du ciel, d'où la foudre allait descendre? Lorsque, au IIIe siècle avant notre ère, les Gaulois marchaient sur la ville de Delphes, les Grecs crurent voir Apollon sauter dans son temple par l'ouverture du comble. Lucien raconte l'histoire d'un imposteur qui contrefaisait les mystères d'Éleusis et donnait au peuple le spectacle des amours de Diane et d'Endymion. Une courtisane, nommée Rutilia, jouait le rôle de Diane et descendait du ciel par une ouverture ménagée dans le plafond. Enfin Pausanias rapporte que Phidias, ayant achevé la figure colossale de Jupiter à Olympie, conjura le dieu de manifester par quelque signe si son image lui était agréable, et qu'aussitôt la foudre tomba sur le pavé du temple, devant la statue.

Tout cela prouve qu'il existait au moins une ouverture au plafond du temple antique. Cette ouverture, les Grecs la désignaient dans leur langue par un mot qui est passé dans la nôtre, l'*hypèthre* (ὕπαιθρον, de ὑπὸ, *sous;* αἰθήρ, *l'éther, le ciel*). Vitruve, du reste, dit formellement que les grands temples avaient, dans l'intérieur de la *cella,* deux rangs de colonnes superposées formant trois nefs, et que l'espace compris entre les deux colonnades intérieures, c'est-à-dire la nef centrale, était à ciel ouvert et sans toiture, *medium sub divo est, sine tecto.* Dans la pratique, au surplus, il eût été impossible à un peuple qui n'employait pas la voûte, de couvrir, d'un bout à l'autre, des constructions aussi colossales que les trois temples de Jupiter Olympien, à Agrigente, à Sélinonte, à Athènes. Où trouver des matériaux d'une portée aussi énorme, et, en l'absence de ces matériaux, comment soutenir la couverture sans encombrer l'édifice par une forêt de colonnes? Le système de l'hypèthre est donc, pour certains monuments, plus qu'une hypothèse : c'est une certitude. Pausanias et, avant lui, Strabon nous apprennent que le temple d'Apollon Didyméen, à Milet, resta découvert à cause de ses vastes dimensions.

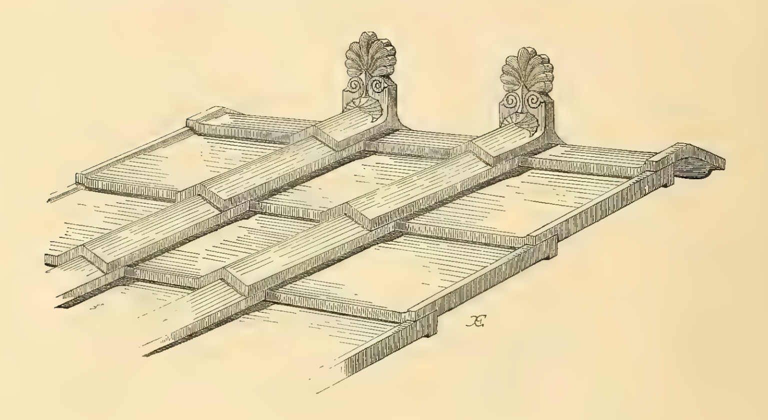
Cependant si les beautés de la statuaire et de la peinture, si les figures d'un Parrhasius ou d'un Praxitèle appelaient dans le sanctuaire la clarté du jour, il nous répugne de penser que des objets aussi vénérables pour le croyant, aussi admirables pour l'artiste, demeuraient exposés aux injures des éléments, au vent corrosif de la mer. Il est vrai qu'on peut supposer l'hypèthre garni d'un *velarium* semblable à celui qu'on étendait les jours de pluie sur l'amphithéâtre du Colisée, à Rome, et qui, retenu à des cordes et se creusant par le seul effet de sa pesanteur, faisait couler la pluie à travers une ouverture pratiquée au milieu de la toile, de façon que l'eau pouvait être ainsi rassemblée et conduite où l'on voulait. Quoi qu'il en soit, il est également certain qu'il y avait, dans les temps antiques, et de grands temples hypèthres, et de petites chapelles entièrement closes, ne recevant la lumière que par la façade antérieure, comme le temple de la Victoire Aptère, qui, sur le devant, était fermé de grilles.

Mais lorsque le soleil entrait dans le comble, y avait-il, au-dessus de l'hypèthre, une lanterne protégeant le vide, comme quelques-uns l'ont supposé ? Une pareille hypothèse est inadmissible. Non-seulement elle est contredite par les monnaies, les bas-reliefs et les vases peints, lorsque les monuments grecs y sont représentés de profil, mais elle est incompatible avec le génie d'un peuple qui se plaisait à continuer les horizontales de son architecture, connaissant l'expression majestueuse et calme de ces grandes lignes quand elles ne sont pas interrompues, et que leur continuité même les agrandit aux regards et les prolonge.

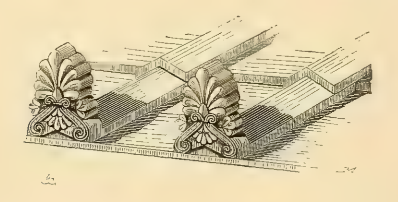
La partie apparente de la toiture antique se composait de tuiles en terre cuite, dont les unes étaient plates et munies d'un rebord, les autres creuses et demi-cylindriques ou angulaires; les secondes s'emboîtaient dans les premières au moyen du rebord, et elles en recouvraient les joints. Les tuiles plates, *tegulæ*, avaient la forme d'un trapèze et se rangeaient de façon que la partie étroite de chaque tuile entrait dans la partie large de la tuile inférieure. Les tuiles creuses, *imbrices*, étant également rétrécies à une extrémité, s'agençaient de la même manière l'une sous l'autre. On les nomme aussi *tuiles faîtières*, parce que leur forme convexe se prête à couvrir le faîte du comble.

Mais une couverture en argile ne répondait pas à la magnificence d'un temple en marbre. On imagina, au VIe siècle avant Jésus-Christ, de tailler aussi les tuiles en marbre pentélique, et ce fut, selon Pausanias, un certain Bizès de Naxos qui donna le modèle de cette coupe ingénieuse, dont l'invention fut récompensée par une statue. Vint ensuite un

autre artiste, Dibutade de Sicyone, qui eut l'idée de masquer le vide produit par les dernières tuiles au bord inférieur du toit, en y appliquant un ornement saillant que Pline appelle *protype*, et auquel on donne généralement le nom d'*antéfixe*. D'ordinaire, les antéfixes sont des tuiles



verticales taillées en forme de palmettes, comme celles du Parthénon. Quelquefois on y sculptait un masque ou une figure entière. Ainsi, sous la main d'un peuple artiste, tous les besoins de la construction se sont



transformés en motifs d'élégance. L'utilité pratique, même en s'accusant avec franchise, a revêtu les nobles insignes de l'art.

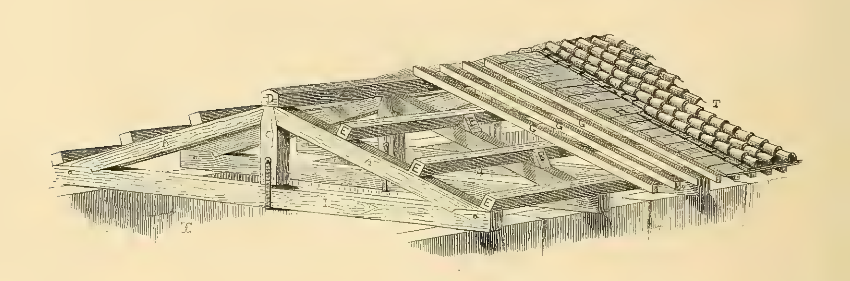
Le fronton. — Lorsque les monuments sont rectangulaires, leur comble, nous l'avons dit, peut avoir quatre pentes et se dessiner en pavillon. Il n'en est pas ainsi dans les temples grecs ; leur toiture présente

sur les deux petits côtés une surface triangulaire, qui est le *fronton*, c'est-à-dire le front de l'édifice. Les Grecs l'appelaient ἀετὸς, *aigle*, sans doute par allusion au triangle que forme naturellement un aigle dont les ailes sont étendues. Toujours conseillés par un sentiment juste et fin, les Athéniens donnent à leurs combles une inclinaison modérée, de sorte que le fronton, se développant sous un angle très-ouvert, forme à l'édifice un couronnement adouci et plein de grâce. Moins artistes, les Romains ont terminé leurs temples par une pyramide aiguë qui offense l'œil. Tandis que les frontons grecs n'ont guère en hauteur que le huitième de leur largeur, ceux de Rome en ont environ les deux neuvièmes. Cette mesure de la hauteur est prise en y comprenant l'épaisseur de la corniche rampante, car le fronton est encadré par trois corniches : l'une horizontale, qui lui sert de base, les deux autres inclinées, qui suivent la pente du toit et vont s'assembler au faîte; le triangle intérieur enfermé dans ces trois corniches est le *tympan*.

Une chose remarquable, c'est que les corniches rampantes du fronton grec ne sont pas semblables à la corniche horizontale qui couronne l'entablement; on n'y voit point répéter les mutules. En effet, si les mutules inclinées du dorique représentent l'extrémité saillante des chevrons, leur présence le long des pentes du fronton serait un contre-sens, parce que les chevrons ne peuvent y être vus que de profil. Les Grecs, il est vrai, ont cru devoir continuer les mutules sur les petits côtés du temple, et les figurer ainsi là où elles ne répondent pas à un toit; mais ils l'ont fait pour éviter une disparate et ne pas troubler la tranquille symétrie du couronnement général. La même raison de bienséance n'existait pas pour le fronton, qui est une partie de l'édifice tout à fait distincte, et qui peut en différer par ses moulures comme il en diffère par sa forme. Il est même convenable que cette partie, étant la dernière supportée, ait des moulures plus légères que celles du membre qui la supporte. Les Romains, que malheureusement nos modernes ont toujours imités, n'y regardèrent point de si près. Voulant retrouver sur le fronton une symétrie qui n'y était plus demandée, ils y rappelèrent les mutules dans l'ordre dorique, les modillons dans l'ordre corinthien, et les denticules qu'ils attribuaient à l'ordre ionique. Vitruve, cependant, avait condamné cet usage : « Les anciens, dit-il, n'ont pas approuvé qu'on mît « des mutules et des denticules aux frontons. Ils ont préféré d'y faire « les corniches tout unies (*puras coronas*), parce que ni le bout des « forces, ni le bout des chevrons ne peuvent être supposés apparents « sur la façade, car ces pièces, vues de profil dans le sens des pentes du « fronton, ne montrent leurs extrémités que sur les parties latérales du

« monument. » La leçon de Vitruve était d'accord cette fois avec l'architecture des Athéniens et avec celle de la République romaine, qui conserva jusqu'à la fin quelque souvenir des belles traditions. A cette époque appartient le temple corinthien d'Assise, en Ombrie, où les corniches inclinées du fronton n'offrent pas de modillons, bien qu'on en ait figuré dans la corniche horizontale.

Étrange contradiction! les architectes de la Renaissance et ceux de nos jours, qui ont subi en toute chose l'autorité de Vitruve, ont refusé de s'y soumettre en ce qui touche les corniches du fronton, et ils ont donné le même encadrement aux trois côtés du triangle, ainsi que l'avaient pra-



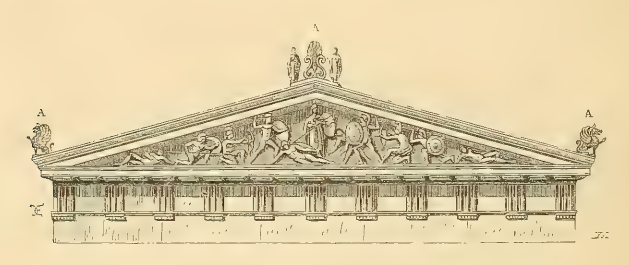
tiqué les Romains, depuis le siècle d'Auguste, à Rome, à Naples, à Pola en Istrie, à Nîmes dans la Maison-Carrée. En France, tous les frontons de nos monuments présentent des mutules lorsqu'ils sont d'ordre dorique, des denticules ou des modillons lorsqu'ils sont d'ordre ionique ou d'ordre corinthien. La colonnade du Louvre, la Madeleine, le Palais-Bourbon, les pavillons du Garde-Meuble nous en offrent des exemples; mais parmi nos architectes français, quelques-uns (entre autres François Mansart dans une église des Minimes, à la place Royale) ont pris soin de figurer leurs modillons perpendiculaires au tympan, au lieu que les Romains les avaient déformés en les figurant perpendiculaires à l'horizon, ce qui est une faute évidente. En effet, si l'on se reporte à la construction en charpente, on verra que les seules pièces dont l'extrémité soit apparente dans le triangle d'un toit sont les *pannes*, marquées de la lettre E sur la gravure ci-jointe. Or ces pannes sont perpendiculaires aux forces et aux chevrons, puisqu'elles les coupent à angles droits, et si l'on suppose qu'elles sont représentées dans le fronton par les modillons ou par les mutules, il convient de coucher ces mutules ou ces modil-

lons de manière qu'ils soient vus dans la position où l'on verrait les pannes, c'est-à-dire perpendiculaires au tympan. Cette convenance délicate n'est plus observée nulle part; elle ne l'a pas été à la Madeleine; il est vrai que ce temple a été construit à une époque où régnait un faux hellénisme et où nos artistes prenaient pour des modèles classiques tous les monuments de l'architecture romaine, dont la plupart ne représentaient que la décadence grecque.

Qu'ils sont loin de la beauté originelle, les frontons de l'architecture moderne depuis la Renaissance! Méconnaissant ou affectant d'oublier l'origine si simple du fronton, qui est le toit, les uns ont inscrit un fronton courbe dans le tympan d'un fronton triangulaire, pour enfermer ensuite sous cette courbe un nouveau triangle, — cela se voit au grand pavillon du Louvre ; — les autres ont dessiné des frontons cintrés qui sont absurdes en grand, puisqu'ils représentent un toit demi-cylindrique, mais qui sont tolérables en petit quand ils couronnent une porte ou une fenêtre, car ils ont alors l'avantage de décharger le linteau, en écartant le fardeau qui pèse sur le vide, pour le reporter sur le plein. Ceux-ci ont posé fronton sur fronton, figurant deux toits l'un sur l'autre, comme l'a fait Debrosse dans son portail de Saint-Gervais, à Paris; ceux-là, malgré les anathèmes de Palladio et de Scamozzi, ont contourné les corniches de leurs frontons de manière à produire, par les enroulements de la pierre, l'imitation ingénieuse d'un cornet de papier. Le grand Michel-Ange lui-même, jaloux d'être original en toute chose, attacha l'autorité de son nom à ces frontons brisés, dont les corniches entr'ouvertes font place à une boule ou bien à une figure sculptée qui semble avoir percé le toit pour montrer sa tête. Quelques-uns enfin, comme les architectes de la grande galerie du Louvre (celle qui regarde la Seine), placèrent une suite de frontons sur le long côté de l'édifice. Au lieu de correspondre aux pentes d'un comble, ces frontons, par la plus étrange anomalie, se détachent sur une longue toiture dont le faîte les surmonte, et présentent ainsi un faux toit, vu de face, adossé à un vrai toit, vu de profil! En dehors même de cette infraction aux lois de l'architecture, combien n'eût-il pas été préférable qu'une longue horizontale dominât cette façade surchargée d'ornements délicats et pleins de grâce, et que le repos d'une grande ligne vînt racheter ce qu'il y avait d'excessif dans le mouvement de ces reliefs innombrables, de ces détails exquis, mais surabondants !

Le *tympan* du fronton grec est un triangle isocèle, dont la base est très-large relativement à la hauteur, parce qu'il dessine au sommet un

angle très-ouvert. C'était là un champ tout préparé pour la sculpture : il était naturel que l'art vînt s'en emparer et que sur le frontispice du temple il annonçât les dieux du sanctuaire. Dans les rudes monuments du dorique primitif, comme à Pœstum, le tympan restait lisse aussi bien que la métope, et cette absence d'ornement redoublait l'austérité, l'âpreté d'un édifice aux proportions courtes et aux entre-colonnements serrés; mais bientôt le vieux dorique se modifia et consentit à s'enrichir. Déjà sur la fin du VIe siècle, selon toute apparence, le fronton d'Égine se couvrait de sculptures en ronde-bosse, sculptures encore roides dans leurs mouvements, mais d'autant plus solennelles, d'autant plus architecto-



EXEMPLE DE FRONTON AVEC UN TYMPAN SCULPTÉ ET DES ACROTÈRES

(Fronton du temple d'Égine.)

niques. On y figura d'un côté le combat d'Hercule contre Laomédon, de l'autre Ajax défendant le corps de Patrocle; mais afin d'obéir au triangle tracé par l'architecte, les figures se ployaient suivant l'inclinaison de la corniche, et tandis que les héros placés au centre du tympan, combattaient debout sous les yeux de Minerve, les autres, fléchissant sous le poids de leurs blessures, se baissaient pour mourir et allaient s'étendre dans l'étroit espace des angles inférieurs. Plus tard, sous la main des Athéniens, dont le génie était d'essence ionienne, l'ordre dorique s'adoucit et s'humanise. Sa rudesse devient de la majesté, sa simplicité sévère incline à une mâle élégance. Alors les tympans du Parthénon se creusent profondément pour recevoir des sculptures ou plutôt des statues grandioses mais souples, qui rappellent, non plus la rigidité géométrique de l'architecture, mais la chaleur même de la vie dans une beauté divine.

Ce n'est pas tout : aux trois angles du fronton s'élèvent d'autres sculptures, les *acrotères* (AAA). Ce sont des piédestaux sans base, sur lesquels on posait quelquefois de grands antéfixes, souvent des figures d'hommes

ou d'animaux. Placés aux extrémités de l'édifice, les acrotères — on nomme ainsi les figures aussi bien que leur piédestal — ont un double objet : d'abord ils répondent à un but de solidité en ce qu'ils augmentent le poids de la pierre angulaire qui doit résister à toute la poussée de la corniche rampante ; en second lieu, ils indiquent de loin l'orientation du monument, en accusant mieux sur le ciel ce triangle qui paraissait aux anciens un couronnement si heureux, que Cicéron écrivait (*de Oratore*) : « Si l'on avait à bâtir un temple dans l'Olympe, où il ne saurait y avoir « de pluie, il faudrait encore lui donner un fronton. »

A Phigalie, la façade antérieure était signalée par des acrotères. Au temple de Jupiter, à Olympie, l'acrotère du sommet était une Victoire en bronze doré reposant sur un piédestal orné d'un masque de Méduse ; à Égine, le fronton était surmonté d'un fleuron placé entre deux nymphes qui tenaient une fleur d'une main et de l'autre relevaient leur tunique. Aux angles inférieurs, des chimères d'un style archaïque étendaient leurs ailes et avançaient une griffe menaçante. Ici encore, la solidité est devenue un motif imposant de décoration. Le génie grec, par un privilége inouï, a su trouver dans les détails, même les plus vulgaires, un prétexte aux délicatesses du ciseau et aux expressions éloquentes. Toute nécessité a disparu sous une beauté.

XXII

LE CARACTÈRE ET LA BEAUTÉ DES TROIS ORDRES VARIENT SUIVANT LE PLAN DE L'ÉDIFICE OU ON LES EMPLOIE, ET SUIVANT LE NOMBRE, LA DISPOSITION ET L'ESPACEMENT DES COLONNES.

Lorsque l'architecte dessine sur le papier le plan de son édifice, il prévoit quel effet produira en élévation le jeu des pleins et des vides ; il calcule tous les coups qu'il frappera sur l'imagination du spectateur par la combinaison des lignes, par la continuité ou l'interruption des surfaces, par les droites et les courbes, par les hauteurs, les largeurs et les profondeurs.

Il est des styles d'architecture dans lesquels un plan simple peut être la base d'une élévation compliquée. Au moyen âge, nous le verrons, tel édifice n'est pas en élévation ce qu'il est en plan. Souvent sur des lignes tranquilles s'élèvent des surfaces pleines de ressauts et accidentées de saillies innombrables, des clochetons à jour, des flèches hérissées de cro-

chets, des galeries à balustrade, des tourelles en surplomb sur le nu du mur, des balcons soutenus par des corbeaux... Et de tout cela résulte un mouvement inattendu d'angles saillants et rentrants, de lumières et d'ombres. Au contraire, dans l'architecture grecque, le plan a une influence décisive sur l'élévation. S'il est simple, l'élévation sera simple, et suivant l'ordre qu'il veut employer, suivant la nuance qu'il y veut mettre, l'artiste sait d'avance quelles impressions, quels sentiments éveillera son monument achevé.

Quoique soumise à certaines lois de l'éternelle raison, l'architecture antique est aussi variée que les autres; elle se prête aux libres intentions de l'artiste et à l'expression de toutes ses pensées. A ne considérer que leur principal monument, le temple, nous trouvons chez les Grecs une grande variété, et cette variété, prévue dans le plan, est produite tantôt par l'espacement des colonnes, tantôt par leur nombre et leur disposition sur les lignes du plan. Et d'abord les anciens, au dire de Vitruve, comptaient cinq espèces de temples distingués entre eux par la seule proportion de l'entre-colonnement, et ils leur donnaient des noms composés qui s'expliquent par leur étymologie. Ils appelaient : *pycnostyle*, celui dont les colonnes étaient serrées, n'ayant entre elles qu'une fois et demie leur diamètre inférieur; *systyle*, celui dans lequel l'entre-colonnement mesurait deux diamètres; *diastyle*, celui dont l'entre-colonnement en avait trois. Sur des colonnes aussi écartées, la plate-bande des architraves avait une portée considérable et risquait de se rompre.

Le temple était *aréostyle* lorsque les colonnes étaient si éloignées l'une de l'autre (de quatre ou cinq diamètres, par exemple), qu'on n'y pouvait poser des architraves de pierre ou de marbre, et qu'il y fallait employer tout du long des plates-bandes de bois, des poutres, et cela suffit, dit Vitruve, « pour donner aux façades du temple, une forme lourde, basse, « écrasée. Aussi a-t-on coutume d'orner les frontons de l'aréostyle de « statues en terre cuite ou en cuivre doré à la manière toscane, comme « on le voit au temple de Cérès, près du grand Cirque, et à celui d'Her-« cule, bâti par Pompée. »

Enfin l'ordonnance du temple était *eustyle*, c'est-à-dire bien espacée (toujours selon Vitruve), lorsqu'il avait ses entre-colonnements égaux à deux diamètres et un quart, sauf l'entre-colonnement du milieu qui, sur les faces antérieure et postérieure, devait mesurer trois diamètres, parce qu'il correspondait aux portes. « Cette disposition, dit-il, embellit l'as-« pect du monument, en dégage l'entrée et facilite la promenade autour « du temple sous le péristyle, *circa cellam ambulatio habebit auctori-« tatem.* »

Rien de ce qu'enseigne Vitruve sur les entre-colonnements ne se vérifie dans les monuments de l'architecture grecque. Il est clair, dit Quatremère, que Vitruve n'a point connu ou n'a point voulu nous faire connaître l'ordonnance du véritable dorique, car l'entre-colonnement dans les temples grecs n'a souvent qu'un diamètre de largeur et n'arrive jamais jusqu'à deux. Les plus célèbres monuments de l'architecture hellénique seraient donc *pycnostyles* et présenteraient cet inconvénient « que les « matrones qui montent les degrés du temple pour aller faire leurs « prières ne peuvent passer en se donnant la main par les entre-colon- « nements et sont obligées de monter à la file. Ensuite des colonnes « aussi serrées masquent l'ouverture de la porte et empêchent de voir « les images des dieux (*signa obscurantur*), et elles laissent trop peu « d'espace à la promenade autour du temple. » L'observation de Vitruve serait juste si les colonnes reposaient sur des plinthes carrées qui rétrécissent le passage par des angles offensants; mais les colonnes doriques du temple grec n'ont ni plinthes ni bases; elles peuvent donc être plus serrées que les colonnes romaines sans obstruer le passage. Massives, robustes, elles ont toujours le diamètre inférieur assez grand pour que l'entre-colonnement laisse passer deux femmes ensemble, même dans les temples où cet entre-colonnement est le plus âpre, comme à Syracuse, à Ségeste, à Pœstum. De la sorte, le beau, qui est le but suprême de l'art, s'y trouve concilié avec la convenance humaine, et avant tout, le monument conserve, dans la puissance de ses colonnes serrées, l'image de la durée éternelle, qui est le premier attribut des dieux.

Les Grecs, au surplus, n'étaient pas hommes à sacrifier la beauté à une utilité secondaire. Qu'on puisse facilement *se promener* sous le péristyle, cela leur paraissait et nous paraît d'un médiocre avantage, à supposer qu'un temple soit fait pour servir d'abri aux promeneurs. Mais quand la destination de l'édifice le commandait, avec quelle liberté ils savaient déroger aux lois de la symétrie ou en créer de nouvelles! Les Propylées d'Athènes, qui étaient l'admiration de tout l'univers, présentaient au spectateur cinq entre-colonnements inégaux conduisant aux cinq portes inégales de la ville sainte. Celui du milieu qui correspond à la grande porte centrale est presque le double des deux qui le suivent à droite et à gauche, et ceux-ci, égaux entre eux, sont plus larges que les deux derniers. Par les ouvertures inégales de ce portique dont l'ordonnance était une innovation hardie, devaient passer, suivant la distinction des rangs, les magistrats marchant de front dans la pompe des Panathénées, les sacrificateurs et les victimes, et les Arrhéphores tenant le péplum resplendissant de Minerve Poliade, et les Canéphores, et la jeunesse athénienne,

et les métœques portant des vases d'huile, et dans d'autres fêtes, l'image de Pallas portée à Phalère et ramenée aux flambeaux par le cortége des éphèbes... Ah! elles sont bien froides dans l'application et bien peu fondées, les règles tracées par l'architecte romain, lorsqu'on les compare à ces monuments grecs où un goût exquis, un art incomparable, transforment la beauté en se pliant à la diversité des choses humaines, et légitiment toutes leurs licences en obéissant toujours aux ordres secrets de la raison!

On a dit souvent et longtemps on a pensé que l'architecture grecque était fatigante par une beauté uniforme, qu'elle manquait de variété et d'imprévu : c'est là une erreur profonde. Non-seulement les Hellènes avaient des édifices de toute espèce répondant aux besoins d'une civilisation raffinée : des lycées, des gymnases, des théâtres, des stades, des galeries de conversation, comme le Pœcile d'Athènes, la Lesché de Delphes, des marchés, des forum (*agora*), des tribunaux, des monuments choragiques, comme ceux de Lysicrate et de Thrasyllus à Athènes, des horloges comme la tour des Vents, des mausolées, enfin, des propylées et des temples; mais encore ces temples étaient construits sur des plans très-variés, et ils changeaient de caractère selon le nombre des colonnes affectées à leur frontispice et selon la disposition de ces colonnes.

On appelait *tétrastyle* le temple qui avait quatre colonnes à sa façade, *hexastyle* celui qui en avait six. Tels étaient les temples d'Hercule à Agrigente, de Minerve à Égine, de Thésée à Athènes; *octostyle* celui qui en avait huit : de ce genre étaient le fameux temple d'Éphèse et le Parthénon. L'édifice était *décastyle* quand il avait dix colonnes à sa façade, ce qui était rare. On en voit un exemple à Athènes dans les ruines colossales du temple corinthien de Jupiter, bâti par Cossutius, architecte romain, au second siècle avant notre ère.

Mais ce qui constituait surtout la variété des monuments antiques, c'était la distribution des colonnes. L'idée fondamentale du temple grec est d'élever une séparation absolue entre le sacré et le profane. Primitivement, le sanctuaire qui renferme l'image du dieu est ceint de hautes et fortes murailles, sans vide, sans fenêtre. Cette chambre intérieure et close, la *cella*, qui est le temple proprement dit, et qu'on appelle aussi pour cette raison le *naos* (ναὸς), ne reçoit le jour que par la porte; mais le peuple n'est pas introduit dans l'enceinte sacrée. Le prêtre sacrifie sur le seuil du temple, en présence de la foule et sous les yeux de la divinité dont on entrevoit la statue. Il a donc fallu ménager au sacrificateur une sorte de vestibule ouvert et couvert où il puisse immoler publiquement les victimes. Alors les murs latéraux de la cella ont été avancés et

ils se terminent par des antes. Puis, dans l'espace compris entre les deux antes et sur la même ligne ont été placées deux colonnes, et c'est ainsi qu'a été disposé le plus simple des temples grecs, celui que Vitruve appelle *in antis*. Sur ce plan étaient construits le petit temple de Thémis à Rhamnus[1] et le propylée de Minerve Suniade au cap Sunium.

L'idée vint ensuite de substituer à chacune des antes soutenant les angles de la façade une colonne isolée qui laissait par conséquent un espace vide entre elle et le mur, de manière à former un vestibule porté sur quatre colonnes et accessible sur les deux côtés. Ce nouveau genre d'édifice fut appelé *prostyle*, c'est-à-dire ayant des colonnes à son frontispice, comme le fameux temple de Cérès à Éleusis. Puis on répéta sur la face postérieure du monument le portique qui décorait la face antérieure, de sorte qu'il y eut deux entrées semblables, deux vestibules, ainsi que l'exprime le mot *amphiprostyle*, par lequel on désigna cette variété du temple grec. On en voit un modèle sur l'Acropole d'Athènes, dans le temple de la Victoire Aptère[2].

Jusqu'à présent, les faces latérales ne présentent que des murs. Mais bientôt, suivant les progrès de la population et de la richesse, le temple dut se développer, s'agrandir. La seule analogie suggéra la pensée d'ajouter aux deux flancs du bâtiment sacré les rangées de colonnes qui offraient déjà sur les deux fronts un accès si élégant et si facile, un si noble aspect. On donna ainsi comme des ailes au monument, et les Grecs appelant aile, *pteron* (πτερὸν) chacun de ces portiques latéraux ; le temple qui se trouvait ainsi entouré de colonnes sur toutes ses faces fut dit *périptère*[3]. Cependant si l'édifice n'avait pas alors plus de quatre colonnes de front, l'intérieur du naos serait trop petit : il fallut donc porter à six au moins le nombre des colonnes sur la façade du temple périptère. Quelquefois, pour élargir la cella, on supprimait les ailes et on avançait le mur jusqu'au portique latéral dont l'entre-colonnement fut fermé, de sorte qu'au lieu d'avoir sur ses flancs deux files de colonnes isolées, le monument présentait ces colonnes engagées dans les murs latéraux, et n'ayant en saillie que la moitié de leurs tambours. On appela *pseudopériptère* (faux périptère) le temple ainsi disposé, parce qu'en effet ses colonnades feintes ne conservaient que l'image réduite, le souvenir figuré du vrai périptère.

1. Voir la gravure de la page 237 du tome XIV de la *Gazette*.

2. L'élévation de ce temple amphiprostyle a été gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à la page 491 du tome XI.

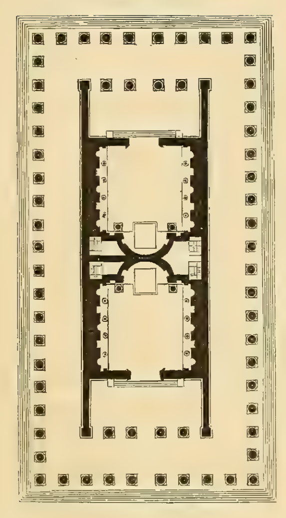
3. Pour citer des exemples modernes, la Madeleine, la Bourse sont des monuments *périptères*, comme l'église Notre-Dame-de-Lorette est un édifice *prostyle*.

A cette classe appartiennent le temple de Jupiter Olympien à Agrigente, la Maison-Carrée de Nîmes.

Le besoin d'agrandir le temple aux dépens de la galerie ne fut pas la seule cause qui engendra cette variété introduite dans l'architecture antique. En un pays où les grandes pierres étaient rares, il eût été impossible de construire un édifice colossal, comme celui d'Agrigente, en employant des colonnes isolées, parce que la largeur des entre-colonnements eût été hors de mesure avec des plates-bandes monolithes. L'architrave fut donc composée de petits blocs qui trouvèrent leur point d'appui et sur la demi-colonne et sur le mur qui bouchait l'entre-colonnement. Voilà comment les Grecs surent produire de grands effets avec de petits moyens, à l'inverse des modernes qui ont si souvent usé de grandes forces pour arriver à de petits résultats.

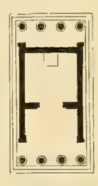
Qu'était-ce donc lorsque l'architecte avait à sa disposition des matériaux superbes et les immenses richesses d'un Crésus ! Quand ils élevèrent le temple d'Éphése, au VIe siècle avant notre ère, Chersiphron et son fils Métagène imaginèrent de doubler la colonnade sur les flancs de l'édifice. L'art fut alors enrichi d'une variété nouvelle, et le temple reçut le nom de *diptère* (à deux ailes) ; deux siècles plus tard, au temps d'Alexandre, le plan de Chersiphron fut modifié par Hermogène, qui, chargé de construire le temple de Diane Leucophrine à Magnésie, supprima sur les côtés le rang de colonnes qui s'élevait entre le mur de la cella et la colonnade extérieure, de manière que le portique en fut considérablement agrandi, puisque, étant dégagé de ses supports intérieurs, il eut une largeur égale à deux entre-colonnements, plus l'épaisseur d'une colonne. « Par là, dit Vitruve, Hermogène trouva le moyen de diminuer la dé« pense et, sans rien ôter à la majesté de l'édifice, d'élargir l'espace « couvert autour de la cella, afin que, dans le cas d'une pluie violente et « imprévue, la multitude pût s'abriter à l'aise sous la galerie environ« nante. » Hermogène fut donc l'inventeur d'un nouveau genre qui s'appela le *pseudodiptère*, c'est-à-dire le faux diptère. Toutefois un tel agrandissement du péristyle n'est admissible qu'avec une couverture en charpente, car si l'on supprime la file de colonnes la plus rapprochée du temple, la distance à franchir entre le mur et la colonnade extérieure devient démesurée et ne peut plus être couverte par une seule pierre. Si le diptère d'Éphèse avait une toiture en bois, comme le disent Pline et Vitruve, à plus forte raison devait-il en être ainsi du pseudodiptère de Magnésie.

Mais tous les monuments élevés aux dieux n'étaient pas sur un plan rectiligne et quadrangulaire. Certaines allégories religieuses avaient en-



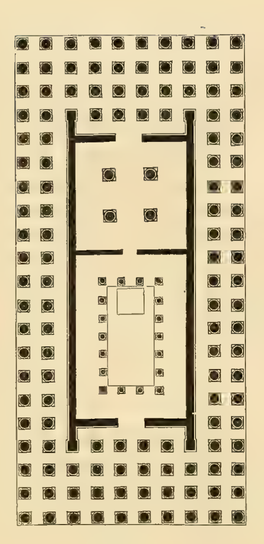
Pseudodiptère.

Temple de Vénus et Rome, à Rome.



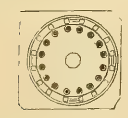
Amphiprostyle.

Temple de la Victoire Aptère.



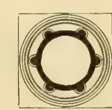
Diptère.

Temple de Jupiter Olympien, à Athènes.



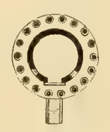
Monoptère.

Temple de Sérapis, à Pouzzoles.



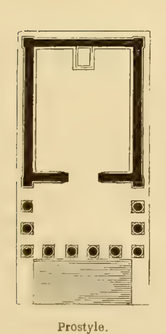
Rond pseudopériptère.

Monument de Lysicrate, à Athènes.



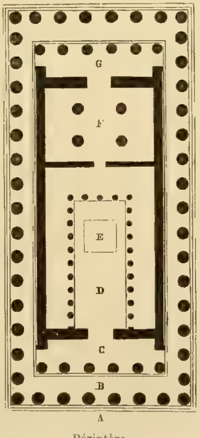
Rond périptère.

Temple de Vesta, à Tivoli.



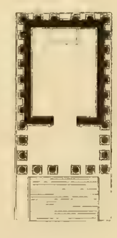
Prostyle.

Temple d'Antonin et Faustine, à Rome.



Périptère.

Le Parthénon



Pseudopériptère.

Maison-Carrée, à Nîmes

gendré la forme ronde. Le disque du soleil était symbolisé en Thrace par le plan circulaire de son temple; Vesta, la grande déesse du foyer domestique, était toujours adorée dans un temple rond, emblème du feu rayonnant, image du point central, sacré et immobile, autour duquel se meut la vie. En Grèce, il y avait plusieurs édifices de cette forme, au rapport de Pausanias, entre autres le temple d'Esculape bâti à Épidaure par le célèbre sculpteur Polyclète, la Rotonde élevée à Sparte par Épiménide, le Prytanée d'Athènes.

Quelquefois le temple rond n'avait point de cella, point de mur, et il se composait d'une simple colonnade à jour supportant une coupole (θόλος) ; on le disait alors *monoptère*. Ce mot, qui veut dire à une seule aile, signifiait ici que le temple avait seulement une rangée de colonnes. On en voit un exemple dans les ruines de Pouzzoles, près de Naples, avec cette particularité qu'il y avait une statue devant chaque colonne. Au milieu de la plate-forme s'élevait un autel placé en avant de la statue qui représentait le dieu. Le plus souvent le temple rond était périptère, c'est-à-dire qu'il avait une cella fermée par un mur et entourée de colonnes, comme celui de Vesta, à Tivoli; ou bien il était pseudopériptère, ayant ses colonnes engagées dans le mur circulaire, comme le monument choragique de Lysicrate.

Ce n'est pas tout : à ces nombreuses variétés s'ajoutent encore bien des nuances. A Éleusis, par exemple, le temple de Diane Propylée avait une double façade *in antis*, au lieu que le temple de Thémis, à Rhamnus, n'en avait qu'une. A Agrigente, le temple d'Esculape (restitué par M. Hittorff) présentait une autre variante, la façade antérieure ayant deux antes et deux colonnes isolées, et la façade postérieure deux antes et deux colonnes engagées.

Oui, ce serait une grave erreur que de croire à l'uniformité de l'architecture hellénique. Artistes par excellence, les Grecs conservaient dans tous leurs arts la liberté qui en est l'âme. Mais toujours ils surent la concilier avec la tradition, ne rompant jamais la chaîne qui, des premiers tâtonnements, les avait conduits à la beauté, et qui de la beauté devait les conduire aux splendeurs de la perfection[1].

CHARLES BLANC.

1. Dans la page ci-contre sont figurées les principales variétés du temple grec. Ces variétés tiennent aussi à la distribution intérieure. Le plan du Parthénon donne une idée générale de cette distribution. A est le soubassement; B, le péristyle; C, le *pronaos* ou avant-temple; D, le *naos* ou le temple proprement dit, que les Latins appelaient la *cella;* dans la nef centrale, au point E, est placée la statue; F est l'*opistodome;* c'est une chambre qui dans les grands temples venait après le *naos* et renfermait le trésor; G est le *posticum,* c'est-à-dire l'arrière-temple, correspondant symétriquement à l'avant-temple.

DOCUMENTS INÉDITS SUR RAPHAEL

TIRÉS

DES ARCHIVES PALATINES DE MODÈNE[1]



L'homme qui à lui seul a su réunir tous les éléments du suprême degré dans l'art de la peinture, l'homme qui en a été l'expression la plus pure, la plus élevée, la moins contestée, a été, de tous les artistes, celui auquel on a rendu les plus grands honneurs et de son vivant et après sa mort; c'est de lui aussi qu'on étudie avec une pieuse sollicitude non-seulement les œuvres, mais les phases diverses d'une vie si splendide et si active.

Si l'estime qu'il inspira à ses contemporains ne peut être comparée — par suite des conditions nouvelles de la civilisation et à cause de cette vénération naturelle dont les hommes se pénètrent pour tout ce qui les a devancés — à celle consacrée aujourd'hui, elle n'en fut pas moins très-grande. La vie trop courte de cet homme se passa entre les applaudissements et l'admiration de Rome et de l'Italie, et après sa mort sa réputation n'eut à subir aucune de ces phases marquées par l'oubli, par la critique et par l'indifférence que les plus grands hommes supportent

1. Nous devons cet intéressant travail à la plume du marquis Joseph Campori de Modène, qui a bien voulu nous en réserver la primeur : l'article original, en effet, bien qu'écrit en italien, n'a pas encore été publié. M. Campori n'en est pas à ses premiers travaux; l'Italie le connaît comme un des investigateurs les plus patients dans les plus précieux dépôts d'archives demeurés inexplorés. Membre très-actif de la *deputazione di storia patria* pour la région des anciens États d'Este, il s'est souvent distingué par des lectures et par des communications

aussi bien que les œuvres les plus appréciées et les réputations les mieux acquises.

Il n'est donc pas étonnant que les moindres détails de sa vie aient été honorés par des commentaires, que toutes lignes émanant de sa main aient été conservées avec un soin minutieux comme de saintes reliques; aussi les grandes actions du peintre d'Urbin sont-elles universellement connues, et à tel point que l'on pourrait croire qu'il a vécu de nos jours. Depuis Vasari jusqu'à notre époque, les écrivains n'ont pas fait défaut pour recueillir, autant qu'il a été en leur pouvoir, tout ce qui tenait à ce sujet; et, après les récents travaux de Quatremère de Quincy, de son traducteur et annotateur, Longhena, de Pungileone, de Rumoler, et surtout de Passavant, on pouvait désirer la découverte ou l'indice de renseignements nouveaux, mais en même temps on ne pouvait guère les croire possibles. Quel est cependant le sujet savamment étudié qui, par l'ardeur des recherches historiques, l'une des tendances les plus prononcées de notre siècle, n'ait lieu de s'attendre à quelque nouvel éclat?

C'est justement dans les archives palatines de Modène où l'on conserve, depuis trois ans seulement, les anciens Mémoires de la maison d'Este, heureusement accessibles à la curiosité publique et aux recherches des studieux, que nous avons trouvé des documents destinés à illustrer la dernière période de la courte existence du grand homme d'Urbin, à confirmer des faits prouvés et notoires et à en présenter de nouveaux rectifiant des erreurs et éclaircissant des doutes. La valeur de l'homme auquel ces renseignements se rapportent n'aurait pu me permettre, sans encourir des reproches, d'en retarder la publication.

Avant d'entreprendre l'exposition de ces documents il faut, pour un moment, que nous reportions nos regards sur le personnage à qui nous en devons l'existence.

Alphonse Ier d'Este naquit d'Hercule Ier et d'Éléonore d'Aragon dans le palais de Schivanona, à Ferrare, l'an 1476, et succéda à son père dans le duché, l'an 1505. Son gouvernement, qui dura près de trente ans, parcourut une funeste période de guerres, de traités, de conspirations intérieures, de menées occultes, de fléaux pestilentiels, de disettes; mais le ferme vouloir, l'audace, que la prudence savait tempérer, lui donnèrent

aussi érudites que curieuses sur les artistes et les lettrés qui, au temps d'Alphonse Ier, d'Hercule II et d'Alphonse II, ont particulièrement illustré, soit par leur présence, soit par leurs œuvres, la cour de Ferrare. M. Joseph Campori a publié un volume sur les artistes étrangers ayant travaillé dans les États d'Este; nous avons de lui aussi de nombreux *opuscoli,* ou sortes de *mémoires,* toujours relatifs soit aux questions d'art, soit aux personnes des artistes. (*Note de la rédaction.*)

la force pour se mettre à l'abri des attaques d'une fortune adverse. Alphonse, entreprenant, mais sachant se maîtriser au besoin, se tenant adroitement tantôt avec la France ou l'Espagne, tantôt avec l'Empire et les deux puissants États voisins, Venise et Rome, dut voir pendant longtemps une grande partie de son territoire occupée et la sûreté de sa capitale menacée, jusqu'à ce que, puisant des forces dans la ruse et dans la soumission, il parvînt à vaincre les obstacles et pût léguer, après sa mort, à son successeur le duché dans un état de prospérité où on ne l'avait pas connu auparavant. Alphonse eut plus que tout autre des ennemis persévérants, implacables, tels que les papes Jules II, Léon X et Clément VII. Le premier lança contre lui l'excommunication et l'interdit, parce qu'il n'avait pas voulu se retirer de la Ligue de Cambrai, dans laquelle il l'avait lui-même engagé. Alphonse se rangea longtemps du côté de la France, jusqu'à ce que, abandonné par celle-ci, il se trouvât seul en butte au courroux de Venise, de Rome et de l'Espagne; mais sa soumission faite à propos, et son argent généreusement prodigué aux ministres, lui valurent le pardon de Charles-Quint, qui, après de longues discussions, put le faire rentrer dans la possession des États qu'il avait perdus.

Alphonse fut très-adroit en toute sorte d'exercices chevaleresques; de sa personne, agile et intrépide, il se montra tel en plusieurs rencontres; aussi à Ravenne fut-il tout à la fois soldat et capitaine. Il eut en honneur, au-dessus de tout, les arts mécaniques; aussi ne dédaignait-il pas de mettre la main aux travaux pour la fabrication des armes, pour la fonderie des canons, pour la confection de la poudre, des faïences, des sculptures, et, à cet effet, il avait un local dans sa propre cour, où il se retirait fréquemment avec des maîtres habiles à travailler. Ses pièces d'artillerie avaient une supériorité sur les autres à cette époque, et ce sont elles qui dans la journée de Ravenne assurèrent la victoire au côté qui put en faire usage. Il ne fut pas moins protecteur des beaux-arts, se plaisant beaucoup aux monuments et ayant le plus grand goût pour les peintures qui devaient les orner; aussi l'école de peinture de Ferrare arriva-t-elle à son plus grand apogée à cette époque glorieuse, qui est celle des Mazzolini, des Costa, des Dossi, des Ortolani et des Garofali.

On peut dire que ce prince réunissait en lui une part des vices comme une part des qualités de son époque, et divers actes d'atrocité jettent une couleur sombre sur son nom, qui s'associe à ceux bien plus fameux à divers titres de Lucrèce Borgia, de Lodovico Ariosto, du Titien Vecelli, auxquels nous pouvons ajouter celui de Raphaël d'Urbin. Lucrèce, qu'il avait épousée malgré ses répugnances, et seulement pour des raisons politiques, mena pendant douze années à Ferrare une vie irréprochable,

effaçant ainsi les taches dont les mauvaises actions des siens avaient terni son nom. Lodovico Ariosto, ayant quitté le service du cardinal Hippolyte, qui ne méritait pas l'honneur d'avoir auprès de lui un tel homme, trouva un asile à la cour du duc Alphonse qui, quoique étranger à la culture des lettres, se montra habile appréciateur du renom que le poëte donnerait à sa cour, et de la gloire qui résulterait pour sa maison de l'immortel poëme de l'*Orlando*. Titien Vecelli ne fut pas non plus sans échanger d'agréables rapports avec lui, soit par correspondance, soit pour l'exécution de peintures, de sorte que, sollicité par les plus vives instances, il vint plusieurs fois à Ferrare jouir de l'hospitalité de la cour, qu'il embellit des œuvres de son pinceau.

Les renseignements manquaient sur les rapports entre Alphonse Ier et Raphaël d'Urbin, et par les documents qui les établissent maintenant on ne peut exactement préciser l'époque de leur commencement. Je suis porté à croire que cela arriva en 1512 ou 1513, lorsque Alphonse se rendit à Rome la première fois pour cimenter avec le pape une alliance qui échoua complétement, et la seconde fois pour prêter hommage au nouveau pontife Léon X. L'Arioste, qui se trouvait à Rome en 1513, et qui était l'ami de Raphaël, a pu, très-vraisemblablement, être le médiateur entre le prince et l'artiste, qui jouissait alors de la plénitude de ses forces et de son génie, et qui venait d'exécuter au Vatican *la Dispute du Saint-Sacrement*, *l'École d'Athènes*, *le Parnasse*, *l'Héliodore* et *le Miracle de Bolsena*. Ces œuvres avaient grandi la renommée de Raphaël, déjà consacrée par la *Galatée* et par d'autres précieuses toiles. De toute manière nous ne pouvons faire remonter au delà de 1516 le commencement de ces rapports, dont nous trouvons les premières indications, en 1517, dans la correspondance de Beltrame Costabili, évêque d'Adria et ambassadeur du duc de Ferrare à la cour de Rome. La première lettre où l'on rencontre le nom de Raphaël est à la date du 21 mars 1517; l'évêque fait part de la difficulté qu'il a de trouver l'occasion pour parler à Raphaël; mais dans une lettre postérieure, le 28 mars, il écrit :

« J'ai causé avec Raphaël d'Urbin, qui est sans cesse occupé de l'œuvre qu'il est en train de peindre pour le roi très-chrétien [1]. Il m'a assuré que dès que cette toile sera terminée, il ne donnera plus ses soins qu'à celles de Votre Excellence. »

Costabili, par la lettre suivante, donne le résultat d'une nouvelle entrevue et fait connaître un nouveau et singulier épisode, celui de la

1. Ce tableau pour le roi très-chrétien, dont il est question à plusieurs reprises dans cette correspondance, était le célèbre tableau du *Saint Michel écrasant le dragon*, placé aujourd'hui au Musée du Louvre.

mission acceptée par Raphaël de se mettre à la recherche d'antiquailles pour le duc, mission à laquelle il était spécialement apte par la qualité de surintendant aux antiques et aux fouilles de Rome, charge dont il avait été investi par Léon X, le 27 août 1516.

Voici la lettre de l'évêque :

« *Au très-illustre, très-excellent prince le seigneur, seigneur Alphonse, duc d'Este et de Ferrare, très-respectable seigneur.*

« Mon très-illustre, très-excellent, très-respecté seigneur,

« Raphaël s'occupe d'en finir avec l'œuvre destinée à Sa Sainteté, et donnera tous ses soins à celle de Votre Éminentissime Seigneurie, ayant grand désir de La servir et de tâcher de se surpasser. Quant aux médailles, têtes et figures, il m'a dit qu'il se conformerait à ce que Votre Excellence lui écrit, et de le laisser faire, parce qu'il fera des démarches et aura des émissaires pour Vous bien servir. Il m'a donné à entendre aussi que Votre Excellence manifesta antérieurement le désir d'avoir le lit de Policrate[1]. Il y en a bien un à Florence, mais on lui a dit que l'on ne pourrait l'avoir. Il y en a un ici qui lui paraît un objet bien plus beau, quoique ce ne soit pas le lit de Policrate.

« Ce lit a trois ou quatre figures sculptées de la longueur d'une palme et demie chaque, et si Votre Excellence veut l'avoir, qu'Elle veuille bien l'écrire, et on suivra ses ordres. J'attendrai par conséquent que Votre Excellence me fasse connaître ce que l'on devra faire. Et me recommandant toujours à ses bonnes grâces.

« Rome, 30 mars 1517. »

« *Post-scriptum.* — Revenant de la messe, ledit Raphaël m'a assuré que l'on ne pourrait trouver un objet antique plus convenable pour Votre Excellence que celui-ci, et qu'on n'y renonce pas. Il doit me le faire voir. Je lui ai dit de ménager la chose de telle façon que si Votre Excellence désire l'avoir, son propriétaire n'ait pas à en vouloir un plus grand prix, et il n'y manquera pas.

« Serviteur,

« B. COSTABILI, évêque d'Adria. »

Quelques jours après, c'est-à-dire le 6 juin, Mgr Costabili récrivait au duc que Raphaël l'avait positivement assuré qu'il ne lui fallait plus que deux jours de travail pour achever les peintures de la chambre du pape, après quoi il commencerait la toile pour Son Excellence, et qu'il ne la quitterait pas qu'il ne l'eût terminée. Mais, à ce propos, une autre lettre

1. Quant à ce lit de Policrate, ou plus vraisemblablement de Policlète, il y a lieu de croire qu'il n'était autre qu'un bas-relief trouvé dans des fouilles, représentant un *triclinium* dont le travail était attribué à ce Policlète qui, après Phidias, a conquis un grand renom dans la sculpture grecque.

de Costabili vient à temps pour nous apprendre que le sujet du tableau donné par le duc était le *Triomphe de Bacchus dans les Indes;* il en avait alors envoyé le dessin à Ferrare, et, pour savoir le motif pour lequel ce sujet fut changé, il faut lire cette nouvelle lettre de Costabili :

« Très-illustre, très-excellent, mon respecté seigneur,

« Raphaël d'Urbin m'a fait dire par ce même élève qui a été à Ferrare, qu'il avait appris que M° Pellegrino d'Udine[1] s'occupait d'une toile pour Votre Excellence, sur le même sujet dont il envoya dernièrement le dessin en petit, le *Triomphe de Bacchus dans les Indes.* Cet élève m'a fait part aussi de ce que c'était lui qui avait rapporté cela, comme l'ayant entendu dire à Ferrare. Raphaël, de son côté, dit que si la chose était, il ne peindrait plus ce sujet comme il l'avait promis, mais il en exécuterait un autre. Il est donc nécessaire que Votre Excellence prenne un parti s'il en est ainsi, pour que l'on fasse ce qu'Elle voudra, attendu qu'il est prêt à y mettre la main, et aux ordres de Votre Excellence, aux grâces de laquelle je me recommande toujours.

« De Votre Excellence le serviteur,

« B. Costabili, évêque d'Adria.

« Rome, 11 septembre 1517. »

Malheureusement la lacune que nous rencontrons dans la série des lettres du duc de cette année 1517, auxquelles ont rapport les réponses de l'ambassadeur, nous empêche de présenter en entier l'histoire dont il s'agit et de donner les éclaircissements complets qu'exigerait l'importance du sujet. En effet, deux lettres de Mgr Costabili, du 23 septembre et du 27 octobre, constatent que le duc avait fait connaître à Raphaël sa détermination de voir changer le sujet de la toile. En attendant, le peintre, ne voulant, à cause de ce retard, perdre la bienveillance du duc, lui envoya comme présent le carton de l'*Histoire de Léon III, pape,* qu'il venait de peindre dans la chambre du Vatican appelée autrefois la tour de Borgia. La lettre de l'évêque, qui fait mention de l'envoi, prévient en même temps que la petite caisse qui contenait le carton depuis plusieurs mois avait été confiée à un muletier, afin qu'il l'apportât à Ferrare, mais que, par erreur, elle était restée à Rome; il ajoute qu'il a recommandé vivement pour que, sans plus de retard, elle fût expédiée au duc.

Le duc, en attendant, faisait remettre à Raphaël cinquante ducats à compte de l'œuvre qu'il devait entreprendre, et l'évêque annonçait

1. Pellegrin d'Udine, ou également de Saint-Daniel, très-habile peintre du Frioul, demeura plusieurs années à la cour de Ferrare.

qu'ils avaient été acceptés avec plaisir sans pour cela indiquer à quelle époque serait terminée l'œuvre en question. Le 4 décembre il réitérait :

« Lorsque Votre Excellence voudra bien répondre à ce que je lui ai mandé sur ce que m'a dit Raphaël d'Urbin quant au temps qu'il lui fallait pour avoir achevé l'œuvre, je pourrai d'autant plus le presser, quoique je ne manque de le faire, mais le pape et messieurs les cardinaux palatins lui donnent une besogne considérable [1]. »

Raphaël, comme les autres artistes de premier ordre, pressé par les demandes incessantes que lui adressaient des princes, d'illustres personnages et des amis qui sollicitaient la faveur d'une de ses peintures, ne savait refuser. Son exquise bonté de cœur lui empêchait de faire la moindre chose qui pût déplaire et ne lui permettait pas de réfléchir s'il lui serait possible de satisfaire au désir de tout le monde. Le travail grandiose des appartements du Vatican, la charge d'architecte, celle de surintendant des antiques et des fouilles ne lui laissaient pas de temps disponible pour s'adonner à autre chose. Le duc de Ferrare n'était pas le moins favorisé parmi ceux qui donnaient des commandes à Raphaël, si l'on réfléchit que les religieuses de Monte-Luce, près de Perugia, ayant commandé un tableau de l'*Ascension*, ne l'avaient pas encore reçu dix ans après. Et quoiqu'elles eussent, par une nouvelle convention, la promesse de le recevoir dans les quatorze mois suivants, elles n'en furent pas moins déçues dans leurs espérances. Étant resté imparfait, ce tableau fut terminé après sa mort, en 1525, par Jules Romain et par Penni, aussi bien que le tableau de la *Madonna del Baldacchino* (la Vierge au dais) inachevé depuis 1508, et qui fut également terminé par Jules Romain et par Penni. C'est bien, en vérité, au surcroît des travaux, à l'excès de la fatigue, qu'il faut attribuer la fin prématurée de cette belle existence.

En 1558, les instances du duc et de son agent d'un côté, et les excuses du peintre d'un autre côté, se renouvelèrent; Raphaël montrait cependant les meilleures intentions. A la date du 1er mars, Mgr Costabili portait à la connaissance du duc ce qui suit :

« Raphaël d'Urbin s'excuse encore. Il n'aura pas terminé à Pâques l'œuvre de Votre Excellence, attendu que le pape et son seigneur duc [2] le tiennent tellement à eux pour des portraits, des dessins, qu'il ne peut continuer à y travailler. Ce qui l'absorbe surtout, c'est un *Saint Michel*, grandeur naturelle, que Sa Sainteté lui a commandé pour

1. On appelait cardinaux palatins ceux qui, par suite de leur charge, élisaient domicile au palais : ainsi Médicis, Cibo, Bibiena.

2. Laurent de Médicis, duc d'Urbin.

être offert à Sa Majesté très-chrétienne. Il faut que ce tableau soit fini au plus tôt. Malgré cela, je le presse de mon mieux par mes instances.

« Rome, 1er mars 1518. »

Le 28 mars et le 13 avril, Mgr Costabili assure avoir parlé souvent à Raphaël, toujours occupé à son *Saint Michel*; il ajoute qu'aussitôt après le peintre pensera assurément à servir Son Excellence, que pour sa part il ne négligera rien pour le presser dextrement et à propos. Nous trouvons de plus importants renseignements dans la lettre que nous transcrivons ci-après :

« Très-illustre, très-excellent, mon très-vénéré seigneur,

« Raphaël d'Urbin vient de terminer l'œuvre du roi très-chrétien, qui représente un *Saint Michel et le dragon sous ses pieds*, et en a pareillement achevé un autre pour Sa Majesté la reine, dont le sujet est *Notre-Dame avec l'Enfant* et *quatre autres figures* d'une grande beauté. Comme ce sont des peintures sur bois, Sa Sainteté les complète par de magnifiques ornements. J'ai fait rappeler à Raphaël lui-même qu'il veuille bien donner ses soins à ce que vous lui avez demandé; on m'a transmis de sa part une réponse des plus affirmatives qu'il va y mettre la main, étant déterminé à remplir sa promesse envers Votre Excellence, disposition au surplus confirmée par son entourage. Je ne doute donc plus qu'il ne tienne parole. Toutefois Votre Excellence, répondant à ma lettre, pourrait faire écrire quelque expression bienveillante qu'on puisse lui montrer; et me recommandant toujours à Ses bonnes grâces.

« Rome, 27 mai 1518. »

Cette lettre sert à compléter les fragments des lettres précédentes, et fixe approximativement le temps employé par Raphaël au tableau du *Saint Michel* auquel il travaillait avec ardeur depuis le 21 mars 1517, et qui arrive à sa fin le 27 mai de l'année suivante. En effet, sur la bordure du vêtement de l'archange, le peintre signa l'épigraphe : RAPHAEL URBINAS PINGEBAT MDXVIII.

Nous trouvons aussi pour la première fois que la fameuse *Sainte Famille*, qui est placée au Musée du Louvre aujourd'hui, et que Raphaël signa, comme le *Saint Michel*, de son nom avec la date, ne fut pas destiné comme présent au roi, mais à la reine. Il faut signaler aussi un autre changement en ce qui concerne le donateur de ces peintures. Jusqu'à présent on a cru que le *Saint Michel* avait été commandé à Raphaël par le roi

lui-même François Ier, lorsque Gaye[1], publiant les fragments de la correspondance inédite des Gorogheri de Pistoje avec le dataire Balthazar Turini, ami de Raphaël, prouva que ces deux tableaux furent offerts en don à François Ier par Laurent de Médicis, duc d'Urbin. Mais cette affirmation, quoique sincère et digne de foi, est démentie après tout par les lettres de Mgr Costabili, qui recevait les nouvelles de l'artiste même, et il déclare que les tableaux s'exécutaient par l'ordre du pape. Néanmoins ces opinions, en apparence opposées, pourraient se concilier si l'on admet que le pape, payant de ses fonds cette œuvre, aurait voulu laisser le mérite du don à son bien-aimé neveu, qui se trouvait alors à la cour de France, et cherchait par tous les moyens à se captiver la bienveillance du roi.

Ces deux œuvres terminées, les motifs d'excuses faisaient défaut au peintre, et Mgr Costabili redoublait ses attaques avec des raisons plus fortes encore. Si les lettres du duc qui nous manquent nous étaient parvenues, nous pourrions nous rendre compte de son insistance. Par celles qui nous restent et que nous indiquerons plus loin, l'on voit combien ce prince était impatient au sujet de cette peinture, et combien il excitait le zèle de son ambassadeur pour la lui faire obtenir. Celui-ci, dans la lettre que nous rapportons, répétait les mêmes choses tout en justifiant le retard de l'artiste.

« Je ne cesse de remémorer à Raphaël d'Urbin l'œuvre de Votre Excellence, et je le tiens toujours en haleine; il a, à vrai dire, à remplacer Bramante; ainsi, outre la peinture, il a aussi l'architecture, et tout ce que le pape commande et qui tient à ces beaux-arts lui est confié. Ne pouvant le tenir pour lui parler, je lui fis parvenir une note de ma façon, à laquelle il répondit qu'il avait déjà mis la main à la toile de Votre Excellence, et qu'il n'était pas nécessaire de l'y presser, attendu que rien ne lui tient plus au cœur que cette peinture, et il me demande en grâce de ne plus m'en inquiéter, parce qu'en lui répétant ce que Votre Excellence me dit, c'est l'offenser. Et tout en espérant qu'il fera ce qu'il dit, je ne manquerai pas moins de le tourmenter adroitement pour arriver à une conclusion, ne trouvant pas convenable d'en venir à d'autres expédients, à moins que Votre Excellence en dispose autrement. Me recommandant toujours à Sa Grâce, Votre Excellence peut être sûre que s'il n'avait reçu les cinquante ducats, on ne devrait pas compter sur lui, non pas qu'il n'ait la ferme intention de la servir, mais à cause des nombreuses et incessantes commissions qu'il reçoit, de sorte que la somme reçue l'excite à servir Votre Excellence, et il n'y manquera pas. Cependant je pèserai sur lui par tous les moyens en mon pouvoir.

« Rome, 13 août 1518. »

Raphaël, voulant faire preuve de son bon vouloir, et ne pouvant cependant envoyer le tableau qui n'était pas seulement ébauché, songeait à

1. *Correspondance inédite d'artistes*, t. II, p. 46.

faire au duc présent de son carton du *Saint Michel*, sans pour cela renoncer à l'engagement qu'il avait pris. Mgr Costabili donna avis de cette offre dans les termes suivants :

« Je ne me lasse pas de presser Raphaël d'Urbin pour le tableau de Votre Excellence, mais ce que Notre Seigneur (le pape Léon X) lui donne à faire est incroyable. Raphaël, avant d'entreprendre l'œuvre du roi très-chrétien, la figure du *Saint Michel,* la dessina sur carton. C'est réellement beau. Le peintre me dit qu'il voulait l'offrir à Votre Excellence. Je ne l'acceptai ni ne la refusai, et toutes les fois qu'il m'en a parlé, je lui ai tenu le même langage. Récemment, lui ayant, par l'un des miens, renouvelé mes instances au sujet du tableau pour Votre Excellence, il m'a fait dire d'envoyer chercher ledit carton quand je le voudrais, et comme j'allais me rendre chez lui, il est venu me voir. A cette occasion, je l'ai vivement prié de terminer l'œuvre de Votre Excellence, et il a promis de le faire. Passant ensuite au carton, il me questionna pourquoi je ne l'avais pas encore accepté. Me doutant fort que ce don était un indice de ce qu'il ne comptait pas s'exécuter pour le tableau, je finis par l'accepter, sans lu cacher que je ne voudrais pas que Votre Excellence pût soupçonner que par cela il voulût ne pas remplir sa promesse pour le tableau. Alors il me répéta avec vivacité qu'il ne faisait pas ce don autrement que pour prouver combien il était serviteur affectionné de Votre Excellence. L'œuvre est commencée, selon ce qu'il ajouta, et il compte bien la remettre terminée à Noël, quoiqu'il s'en faut de peu qu'elle ne le soit, décidé de n'entreprendre aucun autre travail pour la Cour jusqu'à ce qu'elle soit prête, et que de toute manière il la donnera. Il m'a prié de demander à Votre Excellence qu'elle veuille bien ne pas faire mettre en couleur le carton, le roi de France l'ayant eu coloré de sa main. Je l'enverrai donc prendre et je lui ferai faire une petite caisse, bien emballée, et par les muletiers je l'expédierai à Bologne, à Bugato. Je me recommande toujours aux bonnes grâces de Votre Excellence.

« Rome, 21 septembre 1518. »

Le jour suivant, Costabili munissait de cette autre lettre un des familiers de Raphaël (sans doute un élève, un *creato*), qui, se rendant à Venise, passait par Ferrare :

« Le porteur des présentes sera ce garçon de Raphaël d'Urbin, que Votre Excellence connaît déjà parce qu'il a été autrefois à Ferrare. Il se dirige sur Venise, où Raphaël l'envoie pour acheter des couleurs. Il m'a promis de se présenter à Votre Excellence; il pourra se charger de tout ce qu'elle voudra faire dire à Raphaël au sujet du tableau. C'est de lui que Votre Excellence apprendra les bonnes dispositions de Raphaël pour la servir.

« Rome, 22 septembre 1518. »

Le duc répondit à son ambassadeur en cour de Rome, à la date du 28, qu'il avait accepté avec plaisir le présent de ce carton; qu'il lui faisait

parvenir quatorze jules (monnaie du temps) par lui dépensés pour la caisse et le port. Au 10 novembre, il annonçait l'arrivée en bon état dudit carton, à propos de quoi il écrivait plus au long le 11 et ainsi qu'il suit :

« Nous écrivîmes hier à Votre Seigneurie que le carton qui nous a été offert par Raphaël d'Urbin nous est parvenu sain et sauf à Ferrare. Votre Seigneurie lui fera présenter mes remercîments de notre part, et lui fera dire qu'il nous plaît beaucoup, et que, aujourd'hui étant le jour de Saint-Martin, pour qu'il puisse le fêter en pensant à nous, nous lui faisons don de vingt-cinq écus que Votre Seigneurie lui fera remettre, lui disant qu'il les accueille gracieusement, bien que le présent soit modeste. Elle le priera ensuite de hâter l'achèvement de l'œuvre dont il s'occupe pour nous. Nous avons donné ordre de faire compter les vingt-cinq écus en trois lettres de change, par les premières estafettes; mais il ne faut pas tarder, en attendant, de les faire payer. *Et bene valeat.*

« De Ferrare, 11 novembre 1518. »

L'évêque d'Adria ne tarda pas à remplir l'ordre de son seigneur, et le 20 novembre il lui envoya le rapport de cette nouvelle mission pour Raphaël qu'il avait fait appeler chez lui :

« Je l'ai remercié pour son carton, et l'ai assuré avoir été très-agréable à Votre Excellence de le recevoir, et ensuite, de Sa part, je lui ai payé les vingt-cinq écus qu'Elle m'écrit de lui remettre. Il fit délicatement quelque résistance à les recevoir, déclarant avoir offert le carton à Votre Excellence par dévouement et par une grande affection pour Sa personne, et, à cet égard, il abonda en expressions courtoises, assurant d'être plus porté à satisfaire Votre Excellence que toute cette cour (*sic*), ce qu'il ne cesse de répéter, et, à la fin, il prit l'argent en rendant grâce à Votre Excellence. La peinture en question a été l'objet d'une chaude conversation; il protesta qu'il était inutile de la rappeler à son souvenir, parce que, dans quelques mois, tout sera terminé, et il m'a recommandé d'en écrire à Votre Excellence. »

La lettre conclut par la promesse de Mgr Costabili d'aller, dès qu'il lui sera possible de sortir, voir ce que le peintre aura fait avec cette peinture pour en hâter le dernier coup de main.

En attendant, le duc Alphonse, qui aspirait à reprendre Modène et Reggio, villes restées jusqu'à ce moment au pouvoir du pape, au mépris des promesses de restitution faites par le pontife au roi François Ier (et par des menées secrètes il cherchait à obtenir de l'empereur l'investiture des susdites villes en faveur de son bien-aimé neveu Laurent), le duc Alphonse, dis-je, prit la détermination de se rendre à Paris pour faire valoir plus activement ses instances auprès du roi lui-même. Le 14 novembre, il partit de Ferrare, fut accueilli par le roi comme il convenait

à un allié si fidèle, et de plus encouragé par de bonnes promesses. Pendant son séjour en France, ou bien peu avant, Raphaël avait envoyé au cardinal Bibiena, légat en France, et son très-grand ami, le *Portrait de Jeanne d'Aragon*, femme d'Ascane Colonna, connétable de Naples, dame célèbre par sa beauté, par son esprit, par ses talents. Il paraît que ce portrait excita l'admiration d'Alphonse, si nous devons en juger par la lettre suivante qu'il écrivit à Opizo Remo, son secrétaire à Ferrare :

« *A Opizo Remo, secrétaire très-fidèle et bien-aimé.*

« Opizo, écrivez à Rome à Monseigneur d'Adria qu'il fasse presser mon tableau qu'exécute Raphaël d'Urbin, et qu'il fasse parler à Raphaël lui-même, soit par Paluzzo, soit par d'autres, pour lui exprimer notre désir d'avoir le carton de la peinture qu'il a envoyée ici au très-révérend légat, et qui représente le *Portrait* de la dame vice-reine de Naples, et que, s'il l'a, je serai très-content de le posséder; et à cet égard ledit Monseigneur usera des moyens et procédera de la manière qui paraîtra la plus convenable à Sa Seigneurie. Nous pensons qu'il suffit de lui faire savoir notre désir, la prudence, l'habileté de Sa Seigneurie nous étant bien connues.

« Paris, 28 décembre 1518. »

L'évêque, ayant reçu cet ordre d'Opizo Remo, lui répondit le 1er février :

« *Au magnifique seigneur Opizo de Remis, secrétaire ducal, comme notre honoré frère, à Ferrare. (Vite, vite.)*

« M. hon. Opizo, avec cette lettre vous recevrez le carton du portrait de madame la vice-reine de Naples, que Raphaël envoie avec plaisir à Son Excellence le duc. Et si le duc le veut peint sur bois à l'huile, Raphaël le fera. Quant à l'œuvre, il dit être superflu de la lui rappeler, et qu'au retour de Son Excellence elle sera à bon terme. Il me dit en outre que le légat lui a écrit aussi [1]...

« J'ai reçu la lettre de change pour les vingt-cinq écus, et j'en remercie Votre Seigneurie...

« On a dépensé pour taxe (redevance) et emballage du carton trois jules, que Votre Seigneurie pourra me faire parvenir.

« Rome, 1er février 1519. »

Et au duc, de retour à Ferrare depuis le 26 février, il répétait sur le même sujet ce qui suit :

1. Les points placés ici désignent que, dans le texte original autographe de cette lettre, il y a des mots illisibles. J'ajoute, en passant, qu'une grande partie des archives de la maison d'Este, conservées à Modène, a beaucoup souffert par suite des incendies et des moyens employés pour les éteindre.

« J'ai parlé à Raphaël d'Urbin, selon que Votre Excellence m'en avait écrit par sa lettre du 22. Il m'a dit qu'il n'avait pas envoyé ce portrait comme chose faite de sa main, *per cosa de sua mano*, mais que le cardinal Sainte-Marie in Portico[1] ayant voulu que Raphaël envoyât un de ses élèves à Naples pour faire le portrait de cette dame, il a fait parvenir à Votre Excellence ce premier portrait fait par son élève. Et, au sujet de votre peinture, il dit, comme d'habitude, qu'il ne faut pas se donner la peine de lui en rafraîchir la mémoire ou de le presser, car cette œuvre lui tient au cœur avant toute autre. Il m'a témoigné son grand désir d'aller à Ferrare pour présenter ses hommages à Votre Excellence. Et je ne manque ni manquerai de l'obséder.

« Toujours me recommandant aux grâces de Votre Excellence.

« Rome, 2 mars 1519. »

Les documents que nous venons de rapporter jettent un grand jour sur l'histoire de ce tableau, et personne ne pourra contester les paroles de Raphaël répétées par l'ambassadeur du duc d'Este. Ainsi, nous avons la preuve qu'un élève de Raphaël, probablement Jules Romain, se rendit à Naples exprès pour faire le portrait de la belle princesse, que le dessin ou carton, fait dans cette circonstance, fut offert en don au duc de Ferrare, et que ce portrait ne fut pas exécuté sur l'ordre du duc d'Urbin, ainsi que Passavant le présume, mais plutôt d'après le désir du cardinal Bernard Dovizii de Bibiena, à cette époque légat en France, qui aura voulu se captiver la bienveillance du roi en lui faisant présent d'une chose qui devait lui plaire non-seulement par le sujet, mais par la qualité de l'œuvre. Ce portrait fut envoyé en France en 1518, parce que, effectivement, dans cette année commença la mission de Bibiena, mission qui ne fut terminée que vers la fin de 1519. De tous ces faits ressort l'authenticité du tableau que l'on conserve au Musée du Louvre, et qui, depuis François Ier jusqu'à nos jours, illustre cette résidence royale.

Mais ce portrait est-il réellement l'œuvre de Raphaël Santi?

Vasari, dans son ouvrage, déclare que la tête seule fut peinte par Raphaël, et que le reste fut l'œuvre de Jules Romain. Malgré cette assertion précise, et revêtue d'une telle autorité, M. Waagen, que son goût exquis a placé si haut parmi les connaisseurs en matière d'art, fit la remarque qu'il n'avait jamais vu une tête de Raphaël avec des contours et des traits aussi durs et aussi froids, quoiqu'elle fût bien au-dessus par son coloris des divers exemplaires que l'on rencontre dans les Galeries[2]. A défaut de l'autorité nécessaire pour prononcer un jugement, nous ne pouvons nous dispenser de prendre en considération que, si en présence

1. Le cardinal de Bibiena.
2. *Kunstwerke und Kunstler in England und Paris*, t. III, p. 442, Berlin, 1839.

de ces documents on ne peut rejeter ce qu'il y a de probable dans l'affirmation de Vasari, on ne peut pas non plus en tirer un argument quelconque pour la confirmer[1].

Bien plus, de ce que le carton donné au duc est déclaré de la main de l'élève qui l'avait dessiné d'après nature, on est amené aisément à penser que l'œuvre a dû être achevée par celui qui l'avait commencée et par celui qui, ayant eu devant ses yeux l'original vivant, pouvait avec bien plus de vérité en reproduire la ressemblance par son pinceau. La multitude d'œuvres auxquelles Raphaël ne pouvait suffire malgré tous ses efforts, la qualité de cette même œuvre que l'on aurait pu traiter de copie d'après le dessin de l'un de ses élèves, et le goût spécial du coloris du tableau qui tient à la manière de Jules Romain, sont d'un grand poids en faveur de l'opinion que le portrait de Jeanne d'Aragon peut être entièrement de la main du même Jules.

Malgré le don magnifique de ces deux cartons, le duc ne pouvait oublier l'œuvre que Raphaël promettait toujours et ne donnait jamais. L'évêque d'Adria revenait sur ce sujet tant rebattu, et la nouvelle excuse est singulière. Le peintre trouvait qu'il avait à se féliciter du retard survenu dans la complète exécution du tableau. Ce sont les propres paroles de l'évêque :

« Aujourd'hui encore j'ai causé avec Raphaël d'Urbin pour qu'il se dépêche de terminer le tableau de Votre Excellence. Ainsi que d'habitude il m'a répondu qu'il n'était pas nécessaire de le presser, parce qu'il a plus envie de le finir pour Votre Excellence qu'il n'en a jamais eu pour toute autre, et il ajoute qu'il ne voudrait pas l'avoir faite il y a trois mois pour rien au monde... car, depuis trois mois, il a été à même d'entrevoir bien plus de choses qu'il n'en avait vu auparavant, et que Votre Excellence devait se convaincre qu'il veut la servir à tout prix ; aussi j'ai la ferme conviction qu'il remplira son engagement, tous ces délais ne provenant que de l'excessif et incessant travail que lui donne le Pape. Et me recommandant toujours aux grâces de Votre Excellence. »

« Rome, 17 février 1519. »

Telle fut la dernière lettre que Mgr Costabili a écrite sur ce sujet. Réduit par les infirmités et par l'âge à un état extrême, il arrivait au terme de sa vie le 15 juin de la même année ; mais déjà quelques mois avant, le duc avait reconnu qu'il n'était plus apte à tourmenter

1. Nous ferions défaut à toute justice si, sur ce grave propos, nous pourrions même dire sur cet important débat, nous ne priions le lecteur de se reporter aux arguments présentés par le savant auteur de la *Renaissance des arts à la cour de France,* tome Ier, pages 32, 33, 34. Du reste, à l'époque où M. le comte de Laborde a publié son livre, aucun des documents cités ici n'était connu. *(Note de la rédaction.)*

Raphaël aussi assidûment, aussi efficacement qu'il l'aurait bien voulu; il se décida par conséquent à lui écrire le 30 avril :

« Comme nous savons que Votre Seigneurie ne peut, comme il le faudrait et selon notre désir, presser Raphaël d'Urbin pour l'achèvement de notre tableau, et que, d'ailleurs, il ne serait pas convenable qu'elle se rendît auprès de lui pour rafraîchir sa mémoire, nous mandons à Pauluzzi de se charger de ce soin; car il lui sied mieux d'y aller et d'y retourner maintes et maintes fois. Votre Seigneurie donnera à Pauluzzi les instructions nécessaires à cet effet, pour qu'il sache ce qu'il aura à dire. »

Pauluzzi était l'un des secrétaires du duc envoyé à Rome pour aider Costabili; il en fut le successeur provisoire pour peu de temps, car cette importante mission fut définitivement confiée à Énée Pio. On lui commettait le soin de poursuivre ce qu'avait fait son prédécesseur, c'est-à-dire de tourmenter, de presser singulièrement pour obtenir cette peinture. C'étaient là les instructions envoyées le même jour par le duc.

« Après cela, nous sommes dans la plus anxieuse attente d'une œuvre de peinture dont s'occupe Raphaël d'Urbin, qui a dit plusieurs fois qu'il la finirait bien vite; ce à quoi il s'engagea depuis longtemps, et ce qu'il pas encore rempli; notre intention est que vous le pressiez adroitement, et que vous le priiez de notre part d'y mettre la dernière main au plus tôt possible, lui rappelant que plus promptement il nous servira, plus il nous donnera de satisfaction. La peinture nous fait bien défaut pour compléter notre Cabinet; et comme Raphaël est très-souvent chez le très-révérend Monseigneur de Cibo, nous voulons que de notre part vous visitiez Sa Sainteté, la priant de vouloir bien se rendre notre solliciteur, afin que ladite peinture se termine ainsi qu'il a été promis, lorsque Sa Sainteté passa à Ferrare, et avec offre de nos services vous nous recommanderez; et pour que vous sachiez au juste ce qu'il faudra dire audit Raphaël, causez avant avec l'Évêque, notre ambassadeur, qui vous donnera des instructions complètes. »

Avant de passer à la narration de toutes les démarches infructueuses de Pauluzzi, il faut arrêter notre attention sur une de ses lettres, qui nous présente sous un autre aspect l'esprit de Raphaël, et nous offre une très-vive et très-saisissante idée des mœurs de la cour de Léon, cour qui n'était pas seulement célèbre par son culte des arts et des lettres, mais bien plus encore par son luxe, par ses amusements, par sa musique et par toute espèce de réjouissances.

M[is] GIUSEPPE CAMPORI.

(*La fin prochainement.*)

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS[1]

XX



Les inscriptions ne paraissent sur les vases peints enrichis de sujets mythologiques ou autres que vers le septième siècle avant l'ère chrétienne. Ces premières inscriptions sont écrites en caractères grecs de la plus ancienne forme. Nous avons parlé de vases à plusieurs zones d'animaux; nous avons dit que plus tard des scènes empruntées à la mythologie viennent s'encadrer dans ces zones. Le caractère oriental de ces sortes de compositions est aujourd'hui généralement reconnu. Nous avons ajouté qu'on avait trouvé un nombre considérable de petits vases de style asiatique ou oriental dans les tombeaux aux environs de Corinthe; que pour cela on avait donné à ce genre de vases le nom de vases corinthiens[2], la fabrique des poteries de Corinthe étant célèbre dans l'antiquité[3]. Strabon[4], en effet, parle

1. Voir la *Gazette* des 1er septembre, 1er décembre 1862, et 1er mars 1863.

2. *Ibid.,* 1er mars 1863, p. 265 et suiv.

3. Raoul Rochette, *Annales de l'Institut archéologique,* t. XIX, p. 234 et suiv.— Cf. Welcker, *Kleine Schriften,* t. III, p. 499, et suiv. — Thériclès aurait été le nom du potier corinthien auquel on attribuait l'invention des vases décorés de zones d'animaux (θῆρες). Voir le travail cité de M. Welcker.

4. *Geograph.,* VIII, p. 381 et 382.

de vases de terre que les colons romains, anciens soldats de Jules César, trouvaient dans la nécropole de Corinthe; ces poteries étaient très-recherchées à Rome.

En général, les vases tirés de nos jours des tombeaux de Corinthe sont de petite dimension, et la plupart n'offrent que des figures d'animaux rangés, dans de longues files, à la suite les uns des autres; on y voit rarement des personnages humains, et plus rarement encore des scènes mythologiques[1]. Ces vases, quant à la manière dont ils sont faits, à la couleur de la pâte et des dessins, aux formes et aux ornements, sont identiques aux vases de même nature qu'on trouve dans l'Asie Mineure, en Grèce, en Sicile et en Italie : d'où l'on peut conclure ou que le commerce les a portés sur les divers points sur lesquels on les découvre, ou bien, ce qui me semble plus probable, que des fabriques de ces produits ont été établies en plusieurs endroits, après que les Phéniciens eurent introduit et répandu le goût de ces objets parmi les populations helléniques.

Les vases les plus anciens, enrichis d'inscriptions, sont formés d'une terre blanchâtre ou jaune clair; les peintures sont noires et d'une teinte terne et inégale. Les retouches en rouge violacé ou en blanc annoncent déjà une époque plus récente; il en est de même des contours et des détails gravés à la pointe. Ce que nous avons eu occasion d'observer, en parlant des vases les plus anciens, les vases de style primitif, ce que nous avons dit des vases de style asiatique, décorés de longues zones d'animaux ou quelquefois de figures humaines, doit être également appliqué aux vases dont il est ici question.

Un vase des plus célèbres, non à cause de sa dimension ou de la beauté de ses peintures, mais en considération des inscriptions archaïques dont il est couvert, est la *pyxis*, connue sous le nom de vase Dodwell, aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Munich[2]. Ce monument trouvé au commencement de ce siècle dans un tombeau à Mertèse, village aux environs de Corinthe, offre l'exemple le plus authentique de l'alphabet dorien en usage dans cette opulente cité grecque dès les temps les plus reculés. La pyxis est décorée à l'extérieur de deux zones superposées d'animaux; sur le couvercle est représentée la chasse de Calydon, accompagnée d'inscriptions que je transcris ici en caractères

1. Raoul Rochette (*Choix de peintures de Pompéi*, p. 73) a publié un vase corinthien conservé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale, où l'on voit la naissance de Bacchus et plusieurs autres scènes empruntées au mythe de ce dieu.

2. Dodwell, *Classical Tour through Greece*, vol. II, p. 196. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, nº 211.

grecs cursifs : Θερσανδρος, Φιλον, Λακον, Ανδρυτας, Σακις, Αλκα, Δοριμαχος, Αγαμεμνον. Ce qui est à remarquer dans ces inscriptions, c'est d'abord l'emploi du *koph*, puis les lettres *epsilon*, *sigma*, *iota*, sous les formes de B, de M et sous la figure adoptée plus tard pour le *sigma*, enfin *gamma*, formé d'un trait pour ainsi dire vertical, légèrement recourbé vers le sommet.

Toutes ces lettres se retrouvent sous une forme identique dans certaines inscriptions grecques découvertes à Corcyre[1]. Or, Corcyre



CRATÈRE EN FORME DE KÉLÉBÉ

Famille de Priam.

avait reçu une colonie corinthienne, vers l'an 734 avant J.-C. (olympiade, 11, 3).

Les fouilles, entreprises par le marquis Campana à Cervetri, l'ancienne Agylla ou Cære, en Étrurie, ont mis au jour un nombre considérable de vases très-anciens, les uns sans inscriptions, les autres couverts de légendes en caractères archaïques, semblables à ceux du vase Dodwell[2]. Le Musée Napoléon III possède ces précieux monuments d'un art des plus anciens; la collection de vases doriques à inscriptions

1. *Corpus inscr. gr.* 20. — *Arch. Zeitung*, 1846, pl. XLVIII.
2. Voir *Annales de l'Institut archéologique*, 1854, p. 58, et 1855, p. 67.

corinthiennes, rassemblée par le marquis Campana, est sans contredit la plus belle et la plus riche en ce genre qui ait été réunie jusqu'à ce jour. Nous allons voir quel intérêt ces vases ont pour l'histoire de l'art chez les peuples de l'antiquité.

Comment expliquer la présence en pleine Étrurie de nombreuses poteries couvertes de légendes en caractères de l'alphabet usité à Corinthe? Au premier abord un tel fait semble étrange. Cependant rien de plus simple : on n'a qu'à ouvrir l'histoire. Denys d'Halicarnasse, dans ses *Antiquités romaines* [1], raconte que Démarate, de la race des Bacchiades, la plus puissante à Corinthe, et qui y avait longtemps tenu le premier rang, avait amassé de grandes richesses par le commerce qu'il faisait dans les villes des Tyrrhéniens, les plus opulentes de l'Italie. Une sédition excitée par Cypsélus, qui s'empara de la tyrannie, l'obligea de sortir de Corinthe, parce qu'il ne s'y croyait pas en sûreté. Il emporta tout ce qu'il put de ses richesses, se réfugia à Tarquinies, l'une des plus florissantes villes de la Tyrrhénie, et y épousa une femme appartenant à une des premières familles du pays. Son fils devint plus tard roi de Rome, sous le nom de Tarquin.

Pline [2] ajoute que Démarate avait amené avec lui en Étrurie deux artistes, qu'il nomme Euchir et Eugrammus. Dans un autre endroit [3] le même auteur indique, parmi les citoyens de Corinthe qui s'expatrièrent en même temps que Démarate, le peintre Cléophante.

Les noms Euchir (Εὔχειρ) et Eugrammus (Εὔγραμμος) donnés aux deux artistes corinthiens ne sont autre chose que des noms emblématiques et désignent tout simplement des sculpteurs et des peintres habiles; car l'un signifie une main habile, l'autre un bon dessinateur.

Tacite [4], à son tour, rapporte que Démarate avait introduit les lettres en Italie : *At in Italia Etrusci ab Corinthio Demarato* (*litteras didicerunt*). C'est-à-dire que les caractères alphabétiques en usage parmi les Corinthiens furent connus des Étrusques, lors de l'arrivée de la colonie conduite par les Bacchiades; car il ne peut être question dans le passage de Tacite des lettres ou caractères étrusques.

L'émigration de Démarate eut lieu dans la seconde année de la trente et unième olympiade, 655 ans avant J.-C.

Le vase Dodwell peut avoir été fabriqué quelques années avant

1. III, 46.
2. *Hist. nat.*, XXXV, 12, 43.
3. *Ibid.*, 3, 5.
4. *Annal.*, XI, 14.

cette date, par exemple 660 ans avant notre ère (olympiade 30 [1]).

Quant aux vases trouvés à Cære, ils sont nécessairement postérieurs de quelques années à l'établissement de Démarate en Étrurie, et certains de ces vases semblent être des imitations du style archaïque. Les plus anciens peuvent remonter à la dernière moitié du septième siècle avant J.-C., et par conséquent avoir été fabriqués par les potiers corinthiens de Démarate.



HYDRIE DE STYLE CORINTHIEN

Les lecteurs trouveront ici une hydrie de style corinthien qui fait partie des collections du Musée Napoléon III. On y voit un char traîné par quatre chevaux, et qui se dirige de gauche à droite. Un guerrier armé de toutes pièces se dispose à monter dans le quadrige. L'aurige vêtu d'une longue tunique blanche, costume habituel des conducteurs de char, tient les rênes. Des femmes et des guerriers armés sont rangés près du quadrige et devant les chevaux. L'artiste a peut-être voulu

1. Voir Birch, *History of ancient pottery,* vol. II, p. 15.

représenter les adieux d'Hector et d'Andromaque, sujet figuré sur quelques vases moins anciens à peintures noires[1]. Quant aux inscriptions, en partie effacées, elles sont peu lisibles, et je ne chercherai pas ici à les déchiffrer. On peut lire le nom de Δαμον ou Δαμος devant l'aurige.

Des méandres, des flots, des godrons, ainsi qu'une zone quadrillée, servent d'encadrement au tableau, et sur le col du vase sont peintes des couronnes. Des panthères sont dessinées au-dessous de chaque anse latérale.

Un autre vase corinthien, plus intéressant sous tous les rapports, et sur lequel se développe une scène empruntée aux traditions troyennes, est celui dont nous donnons la gravure à la page 364. C'est un cratère ayant la forme de la *kélébé*. On y voit la famille de Priam : Hector qui prend congé de ses parents pour monter sur son char de guerre. En suivant la composition de gauche à droite, on remarque d'abord le vieux Priam (Πριαμος) accompagné d'Hécube (Ϝεκαβα). En face se tient Hector (Εκτορ) armé de toutes pièces. Plus loin on lit le mot Αινοι qui jusqu'à ce moment n'a pas été expliqué. Deux femmes, le dos tourné à Hector, regardent les chevaux attelés au char. L'un des chevaux porte le nom de Cianis (Κιανις), un autre celui de Corax (Κοραξ). Viennent ensuite deux autres femmes qui tournent leurs regards vers un guerrier, nommé Hippomachos (Ηιπποµαχος). Cebrionas (Κεϐριονας) est debout dans le char, et tient les rênes; il est armé de pied en cap. Un autre guerrier, nommé Xanthos (Ξανθος) marche derrière le char; suivent deux chevaux sur l'un desquels est monté un guerrier nommé Daiphonos (Δαιφονος). Puis viennent un autre hoplite et deux femmes, désignées par les noms de Polyxène (Πολυξενα) et de Cesandra (Κεσανδρα).

Au revers de cette vaste composition est dessinée une grande palmette, et sous chaque anse on voit trois cavaliers et un éphèbe à pied. Un seul nom Ϝιονις (?) se lit auprès de l'un de ces cavaliers. Ce mot indiquerait-il les Ioniens, les Grecs ?

Une zone d'animaux, lions, boucs et coqs, règne tout autour du vase, au-dessous du grand tableau, des cavaliers et de la palmette peinte au revers.

Les ornements qui entourent la composition offrent une grande sobriété : ce sont des godrons, des rangs de perles et des zigzags.

Ce vase, le plus important de la série à inscriptions corinthiennes de la Collection Campana, offre, pour la physionomie des dessins et pour

1. Voir mon *Catalogue de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, nº 142. — Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCVIII.

les légendes, la plus grande analogie avec le vase Dodwell; il a été publié en 1855, par l'*Institut de correspondance archéologique* [1].

Plusieurs autres vases de la suite corinthienne du Musée Napoléon III méritent d'être signalés, entre autres l'*hydrie* sur laquelle on voit Achille mort, couché sur un lit funèbre et pleuré par les Néréides, l'*amphore* décorée du sujet de Tydée et Ismène [2], la *kélébé* où est représenté le repas d'Hercule [3], une autre *kélébé* qui montre Pélée et les Néréides, etc. Sur une *hydrie* sans inscriptions, et d'un style tout particulier, est figuré Hercule qui conduit Cerbère enchaîné à Eurysthée; le roi, effrayé à l'aspect du monstre à triple tête, cherche à se cacher dans le pithos [4].

Les vases les plus anciens, portant des signatures d'artistes, appartiennent à la classe des vases corinthiens; on en connaît deux, l'un et l'autre encore inédits. Le premier est une pyxis signée du nom de *Charès* (Χαρες), et appartient à M. Eugène Piot, à Paris; l'autre est un vase à long col, trouvé à Cléones, dans l'Argolide, et acquis par la Société archéologique d'Athènes; il porte la signature de *Timonidas* (Τιμονιδας) [5]. Des héros de la guerre de Troie sont représentés sur ces deux vases.

Les sujets que montrent les vases de fabrique corinthienne, entremêlés d'inscriptions en caractères archaïques, tracées tantôt de gauche à droite, tantôt de droite à gauche (boustrophédon), ces sujets, dis-je, peuvent donner une idée des compositions sculptées sur le célèbre coffre de Cypsélus.

Pausanias [6], qui nous a laissé une description détaillée de cette œuvre d'art, dit que ce coffre avait été dédié, dans le temple de Junon, à Olympie, par les descendants de Cypsélus, tyran de Corinthe, le même dont il est question dans l'histoire de Démarate. Le jeune Cypsélus, recherché par les Bacchiades qui voulaient le faire périr, avait été caché dans ce coffre par sa mère; or, les Corinthiens donnaient le nom de κυψέλη à ces sortes de meubles (λάρναξ, κιβωτὸς); de là, le nom de l'enfant. Le coffre était fait de bois de cèdre, et les sujets qui y étaient sculptés étaient taillés en partie dans le bois, en partie incrustés d'or et d'ivoire, ce qui veut dire que des lamelles d'or rele-

1. *Annales et monuments inédits*, pl. XX.
2. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. VI, pl. XIV.
3. *Ibid.*, pl. XXIII, et *Annales*, t. XXXI, pl. K.
4. *Ibid.*, pl. XXXVI.
5. *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1861, p. 46.
6. *Elid.* I, 17-19.

vaient certains détails de costume, et que l'ivoire était employé là où dans les vases peints on s'est servi de la couleur blanche, pour les chairs des femmes, pour quelques chevaux, des chiens et autres animaux, pour les épisèmes des boucliers, pour d'autres détails et ornements, etc. Pausanias ajoute que des inscriptions en caractères anciens étaient tracées dans le champ auprès de chaque sujet, suivant le mode que les Grecs appellent βουστροφηδὸν, c'est-à-dire courant de gauche à droite et de droite à gauche, à la manière dont les bœufs attelés à la charrue tracent les sillons en labourant un champ.

Le nom de l'artiste qui avait fait ce coffre n'était pas connu; mais les inscriptions en vers, donnant l'explication des sujets, étaient attribuées au poëte Eumélus, qui florissait vers la fin de la neuvième olympiade, 741 ans avant Jésus-Christ[1]. Un des ancêtres de Cypsélus avait fait faire ce meuble pour y enfermer ses trésors. D'après ces données il n'y aurait eu que soixante-dix à quatre-vingts ans entre l'exécution de ce merveilleux coffre et l'émigration de Démarate. Il n'est pas nécessaire de supposer que le coffre de Cypsélus ait été fait du vivant d'Eumélus; l'artiste qui l'avait sculpté a pu exécuter ce travail quelques années plus tard, et se servir des vers du poëte pour donner l'explication du sujet. Il n'y a rien là que de très-acceptable.

Je n'ignore pas les objections qui ont été faites contre les récits relatifs à l'arrivée de la colonie de Démarate en Italie; s'il fallait en croire Niebuhr et les écrivains de son école, tout ce qui a été raconté par les historiens grecs et latins au sujet de cette colonie corinthienne venant à travers les mers apporter ses arts et sa civilisation aux Tyrrhéniens ne serait qu'un tissu de fables et d'absurdités. Cependant quand les monuments se trouvent en parfait accord avec les récits des historiens, que le lieu de découverte de ces monuments atteste la présence en Italie d'artistes corinthiens au VII[e] siècle avant notre ère, que l'écriture en usage à Corinthe à cette époque se retrouve sur les vases tirés des hypogées étrusques, il ne semble guère permis d'hésiter ou de conserver des doutes. Les historiens n'ont fait que recueillir et mettre en œuvre des traditions anciennes et à coup sûr basées sur des faits réels. Condamner ces traditions et les retrancher de l'histoire, c'est se priver de documents utiles, et cette méthode ne saurait profiter à la science. Examiner les faits, confronter les récits historiques avec les monuments figurés et en tirer des

1. Clément d'Alexandrie (*Strom.*, I, p. 398, éd. Potter) dit qu'Eumélus était contemporain d'Archias, le fondateur de Syracuse. D'après Clinton (*Fasti Hellenici*), la date de la fondation de Syracuse serait la troisième année de la onzième olympiade, 734 avant Jésus-Christ.

conclusions, c'est à quoi doivent tendre les efforts de l'archéologue sincère qui recherche la vérité.

Il y a d'autres vase de fabrique très-ancienne, outre les vases corinthiens et les imitations qui en ont été faites. Ce sont des vases à peintures noires sur fond jaune ou rouge. Là les caractères alphabétiques employés dans les inscriptions ont des formes différentes; on y trouve le koph, le digamma, la lettre H comme aspiration. Mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans l'examen de ces questions; je dois laisser de côté tout ce qui touche à l'épigraphie. Je me contenterai donc de citer quelques exemples de ces monuments céramographiques de très-ancienne fabrique. Je mentionne : 1° une *hydrie* du Musée Napoléon III, sur laquelle est représentée la lutte de Thésée et du Minotaure; les inscriptions donnent les noms de Θεσευς, Τα[υρος] Μινοιο, Αρ[ια] θε, Μινος. [1]; 2° une *hydrie* du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale, autrefois de la collection Durand [2], où l'on voit les noces d'Hercule et Hébé, Ηερακλες, Ιολεος, Περκος, Αριο[ν] (noms de chevaux), Αθεναια, Ηεϐε, Ηερα; 3° une *amphore* où est figuré le combat des Grecs et des Troyens autour du corps d'Achille, Σθενελος, Διομεδες, Αχιλλευς, Αιας, Γλ[α]υκος, Παρις, Αινεες, Εχιππος, Λεοδοκος [3]; 4° une amphore de la collection de M. le duc de Luynes, sur laquelle est représenté le combat d'Hercule contre le triple Géryon, Αθεναις, Ηεραχλες, Γαρυ Fονες, Ευρυτιον [4].

Quelques-uns de ces vases sont à peu près de l'époque des vases portant des inscriptions en caractères corinthiens; d'autres (les deux derniers) sont évidemment d'un âge plus récent. La qualité de l'argile, la beauté de l'émail et la perfection des couleurs employées, et aussi certaines hardiesses dans le dessin, trahissent une main habile et exercée.

XXI

Avant de parler des vases peints à figures noires sur fond rouge ou jaune fabriqués à diverses époques et dans divers pays, je dirai un mot des poteries de travail étrusque, les unes décorées de reliefs, les autres enrichies de sujets gravés à la pointe.

1. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. VI, pl. XV.
2. *Catalogue*, n° 332.
3. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. I, pl. LI.
4. Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. VIII.

Ces poteries se divisent en trois classes : 1° vases bruns ou d'un ton noirâtre tirant sur le brun ou le gris; 2° vases noirs; 3° vases rouges ou jaunes de la couleur naturelle de la terre.

Jusqu'à ce jour, du moins à ma connaissance, on n'a pas trouvé un seul échantillon de ces sortes de poteries, brunes ou noires, ni en Grèce, ni dans les îles; je n'en dis pas autant des vases de couleur naturelle de l'argile, mais ceux qu'on rencontre sur le continent hellénique et dans les îles ne sont certainement pas de travail étrusque; ils sont grecs ou romains. Du reste, si même on pouvait produire des exemples de découvertes de vases noirs en Grèce, le fait de ces découvertes ne prouverait rien en faveur d'une fabrique locale, ces vases ayant pu y être portés par le commerce.

Les vases peints de fabrique étrusque sont en général d'une date très-postérieure à certains des vases décorés de reliefs; j'aurai occasion d'en parler quand je serai arrivé à l'époque de la décadence de la céramographie. Il y a toutefois des vases étrusques à peintures noires d'un dessin très-grossier et qui semblent être contemporains des vases grecs à figures noires; ils doivent être classés à part, et je me réserve d'en faire mention dans le paragraphe où je traiterai des vases à peintures noires.

Pour en revenir aux vases de pâte noire, il faut observer d'abord que ces sortes de poteries sont noires à l'extérieur comme à l'intérieur; elles sont d'une fabrique toute particulière; la plupart ont été modelées à la main; d'autres ont été faites sur le tour. Quelques archéologues pensent que l'on mêlait du bitume à l'argile, et que la teinte noire à l'intérieur tient aussi bien à ce mélange qu'à la manière dont ces vases ont été cuits [1]. D'autres supposent qu'on les exposait au feu en les enfermant dans d'autres vaisseaux de terre plus grands et en les entourant de sciure de bois. On ne sait s'ils ont été cuits au four, séchés au soleil ou durcis par un autre procédé. Tout ce qui a été dit à ce sujet ne peut être regardé que comme des conjectures, et rien de plus. Ce qui est certain, c'est que la pâte dont sont formés ces vases est moins dure que celle des vases peints; la terre en est beaucoup plus friable et se réduit aisément en poussière.

Les tombes de Chiusi, Cervetri, Vulci, Véies, Viterbe, Orvieto, Cortone, Palo, Volterra, Tarquinies, etc., fournissent en grande quantité les vases de pâte noire, et il s'en trouve dans toutes les collections un peu

1. Micali (*Monumenti inediti*, p. 158, Firenze, 1844) dit qu'en 1841 on avait trouvé aux environs de Corneto, où était l'ancienne ville de Tarquinies, et à une certaine profondeur, de la terre mélangée avec du bitume, et, quant à la qualité et à la couleur, tout à fait semblable à la pâte noire dont sont faits les vases étrusques.

nombreuses. Ceux de Chiusi, Volterra, Vulci, et de quelques autres localités, sont ornés de sujets en relief, ceux de Véies et de Palo ont des dessins gravés au trait.

Plusieurs passages des auteurs anciens semblent se rapporter à ces poteries étrusques. Il est possible pourtant que les poëtes latins aient eu en vue les vases peints, quand ils parlent des vases de l'Étrurie. Dès le temps de Numa, 700 ans avant Jésus-Christ, il est question à Rome d'une corporation de potiers[1]; Juvénal[2] parle en plaisantant de la vaisselle noire de Numa, *nigrumque catinum;* Perse[3] nomme la poterie étrusque, *tuscum fictile*, et un ancien scoliaste dit à cette occasion : *Vilem fictilemque a Thuscis olim factum;* Martial[4] mentionne la vaisselle du roi Porsenna, 507 ans avant Jésus-Christ : *Lautus erat Thuscis Porsena fictilibus;* enfin Horace[5] ne manque pas de citer la poterie tyrrhénienne, *Tyrrhena sigilla.*

Les vases les plus anciens, c'est-à-dire ceux de couleur brune ou grise sont mal cuits; quelquefois ils ne sont pas tout à fait bruns à l'intérieur. Ils sont faits avec du sable volcanique, grossièrement modelés et décorés à l'extérieur de filets, de bossettes en relief, de lignes gravées, de zigzags, de cercles tracés d'une manière maladroite. Tels sont les vases en forme de hutte ou de cabane (*tugurium*), trouvés sous des couches de lave, ou plutôt à côté de la lave, aux environs du lac d'Albano et dont on peut voir des spécimens au Musée Grégorien à Rome, au Musée Britannique[6], et dans la riche collection de M. le duc de Blacas à Paris. On attribue à ces vases une haute antiquité, puisqu'on les considère comme appartenant aux aborigènes ou habitants autochthones du Latium. Lors de la découverte de ces sortes de cabanes ou huttes de terre, elles étaient enfermées avec d'autres vases, des espèces de petits barils, des coupes plates à une anse, des vases à verser (*œnochoé*) d'une forme lourde et grossière, dans de grandes urnes, de terre garnies de deux anses sur les côtés[7].

Maintenant on a aussi d'autres vases de formes assez variées, de couleur brune ou grise, trouvés dans plusieurs localités de l'Étrurie. Ce sont

1. Pline, *Hist. nat.*, xxxv, 12, 46.
2. *Sat.* vi, 343.
3. *Sat.* ii, 60.
4. *Epigr.* xiv, 98.
5. *Epist.* ii, 2, 180.
6. Samuël Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 196.
7. Aless. Visconti, *Sopra alcuni vasi sepolcrali rinvenuti nelle vicinanze della antica Alba-Longa*, Roma, 1817. — *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1846, p. 94.

des canthares, des holcions, des plats, des coupes, etc., etc. Il existe une ressemblance extraordinaire entre ces vases étrusques et certains vases péruviens et mexicains, et il faut un œil exercé pour les distinguer. Les poteries noires n'ont aucun ornement; d'autres sont décorées de bas-reliefs faits au moyen de moules ou d'estampilles, et de cylindres qu'on passait sur la terre encore molle. On produisait ainsi des frises dans lesquelles se trouve répété plusieurs fois le même sujet. On reconnaît facilement sur les vases décorés de zones en bas-relief l'impression de cylindres de terre ou de pierre, gravés à la manière des cylindres assyriens ou babyloniens, car dans mainte occasion le cylindre revenant au point de départ a passé une seconde fois sur les sujets déjà imprimés. Les compositions en très-bas relief consistent en oiseaux, lions, sphinx, cerfs, griffons, centaures, poissons, têtes humaines, génies ailés, déesses ailées portant dans chaque main des panthères, des lions ou des oies, comme la Diane du coffre de Cypsélus[1], ou bien des déesses ailées tenant une pomme ou un vase, semblables à certaines figures de bronze qui servent de manches à des miroirs étrusques. Souvent ce sont des zones d'animaux (ζωίδιον) traitées comme dans les vases peints de style oriental, ou des processions de personnages qui s'avancent vers des divinités assises. On a cru reconnaître dans ces processions des suppliants qui portent des offrandes aux divinités infernales. Le tout a un caractère oriental très-prononcé. L'art étrusque et l'art primitif des Hellènes se rencontrent ici sur le même terrain. L'origine lydienne des Étrusques attestée par Hérodote[2], confirmée par un grand nombre de témoignages anciens[3], est un fait admis par les archéologues les plus éminents, et qui semble aujourd'hui à l'abri de toute contestation sérieuse ; les monuments sont d'accord avec les témoignages écrits, et pour tout homme qui a étudié ces questions, qui a l'habitude des ouvrages d'art anciens, il est évident que les monuments appartenant aux âges reculés qui ont été découverts en Toscane ont été exécutés sous une influence directement asiatique.

Un archéologue bien compétent en ces sortes de matières, et qui a longtemps résidé sur les lieux, M. Noël des Vergers, vient d'examiner de nouveau la question de l'origine du peuple étrusque, et, frappé de l'aspect oriental qui se révèle partout dans les monuments les plus anciens de ce peuple, il n'hésite pas à admettre que l'élément asiatique a exercé

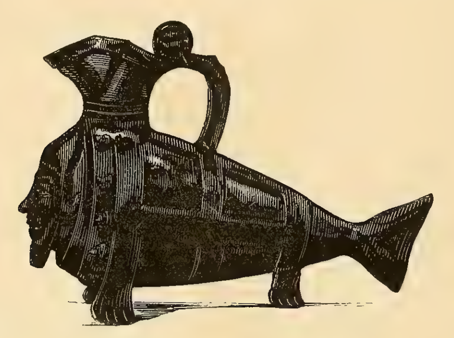
1. *Supra,* p. 266.

2. I, 94.

3. Voir, entre autres, Strab., *Geograph.,* v, p. 219. — Scymn., Chius. 219. — Tacit., *Annal.,* iv, 55. — Plin., *Hist. nat.,* iii, 5, 8. — Fest., *sub verbo* Sardi venales, etc.

l'influence la plus immédiate sur le développement de la civilisation étrusque[1].

Ce que je viens de dire des vases bruns s'applique aux vases de pâte noire. Ils sont de formes beaucoup plus variées que ceux de couleur brune ou grise. On en rencontre des plus bizarres; quelques-uns ont le caractère de l'archaïsme et doivent avoir été fabriqués à une époque ancienne, par exemple ceux de Véies, ville détruite par les Romains en 390 avant notre ère. D'autres appartiennent incontestablement à un âge de décadence et doivent avoir été produits vers les dernières années de la



VASE ÉTRUSQUE DE PATE NOIRE.

République romaine[2]. Plusieurs de ces vases semblent avoir été faits avec l'intention d'imiter des vases de métal; ils sont surchargés d'ornements; des animaux naturels ou fantastiques, des monstres, des hommes, des femmes, des bustes humains couvrent le corps du vase ou font saillie sur les bords de l'embouchure, sur le col, sur le goulot; des lions ou des panthères rampent le long des anses et s'agencent avec des ornements de diverse nature, des feuillages, des fleurs[3], etc. Les têtes en relief posées à différents endroits du vase rappellent les trois têtes sculptées qui se voient sur la très-ancienne porte d'entrée de la ville de Volterra[4].

1. *L'Étrurie et les Étrusques, ou Dix ans de fouilles dans les maremmes toscanes,* p. 99 et suiv., Paris, Didot, 1862, in-8°.

2. Micali, *Monumenti inediti,* 1844, p. 163.

3. On peut voir les formes extrêmement variées de ces poteries dans les atlas de Micali, *Monumenti inediti,* 1833, tav. XVII-XXVII, et *Monumenti inediti,* 1844, tav. XXVII-XXXIV.

4. Micali, *Monumenti inediti,* 1833, tav. VII.

Je reproduis ici un vase noir en forme de poisson[1], tiré de la Collection Campana.

On possède dans ces poteries étrusques, comme je l'ai dit, les formes les plus bizarres. On a des espèces de canopes, ressemblant beaucoup aux urnes égyptiennes, auxquelles on a donné le nom de canopes, et qui sont des vases funéraires ayant pour couvercles les têtes des quatre génies de l'Amenti. Les urnes étrusques ont pour couvercle une tête humaine ; des bras s'adaptent dans les anses et au moyen de chevilles aux flancs de chaque côté du vase[2]. Je citerai encore de grands



POTERIE ÉTRUSQUE DE PATE NOIRE.

plateaux de forme carrée portés sur des griffes de lion et décorés de têtes humaines et d'animaux[3], des espèces de fourneaux (*focolari*) dont la destination est inconnue et dont je donne ici la figure. Il y en a quatre de cette espèce, mais variés de forme dans le Musée Napoléon III.

1. Voir un vase analogue dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. XXIV, pl. G.

2. Micali, *Monumenti inediti*, 1833, tav. XIV, XV, XVI, et 1844, tav. XXXII. — Cf. Abeken, *Mittelitalien*, p. 273.

3. Micali, *Monumenti inediti*, 1833, tav. XXVI, XXVII.

J'ai dit qu'on possédait des vases noirs avec sujets gravés au trait; ces objets sortent principalement des tombes de Véies; on y voit des fleurs de lotus, des festons, des chevaux, des griffons [1], etc.

Des inscriptions en caractères étrusques, et gravées dans la terre, sont tracées sur quelques vases de terre noire; on y a reconnu aussi, mais rarement, des lettres grecques [2].

Quelques vases de pâte noire sont enrichis de couleurs superposées, légèrement cuits, ou n'ayant même subi aucune cuisson. Il y en a avec de simples ornements, où dominent le rouge, le blanc et le bleu; d'autres montrent des animaux [3].

On a trouvé dans les tombeaux étrusques des œufs d'autruche, sur lesquels on a gravé à la pointe des animaux, des griffons, des sphinx, des guerriers dans des chars, et ces gravures sont rehaussées de couleurs vives, bleue et rouge [4].

Quant à la poterie de couleur naturelle de la terre, rouge ou jaune, faite par les Étrusques, elle consiste surtout en de très-grands vases (κέραμος, πίθος) destinés à contenir le vin et l'huile. On a trouvé un certain nombre de ces récipients dans de grands *tumuli* ou collines artificielles aux environs de Cervetri. Dans aucun de ces tombeaux ne s'est rencontré un seul vase peint. Ces grands vases ont la forme que les céramographes donnent ordinairement au pithos ou tonneau dans lequel se réfugie Eurysthée à l'arrivée d'Hercule qui porte sur ses épaules le sanglier d'Érymanthe, sujet fréquemment reproduit sur les vases grecs de toutes les époques.

Quelques-uns de ces grands vases sont cannelés; d'autres sont décorés de zones ou frises en relief, offrant la plupart du temps des animaux, des processions, des jeux, des courses de chars, des combats : le tout traité dans le goût oriental, comme les bas-reliefs qui décorent les vases noirs.

Ces sortes de vases sont placés dans des bassins ou grands plats destinés à recevoir l'huile ou le vin qui aurait pu se répandre par terre, quand on venait y puiser pour l'usage domestique; les larges bords de ces bassins sont également enrichis de bas-reliefs du même genre que ceux qui sont imprimés sur les vases [5].

Le Musée Napoléon III est riche en grands vases de terre à relief;

1. Micali, *Monumenti inediti,* 1844, tav. XXVII.
2. Samuël Birch, *History of ancient pottery,* II, p. 207.
3. Micali, *loc. cit.,* tav. IV, V.
4. *Ibid.,* tav. VII.
5. *Museum Etruscum Gregorianum,* II, tab. XCIX et C.

il s'en trouve également au Vatican et au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale; je ne crois pas que d'autres collections en possèdent.

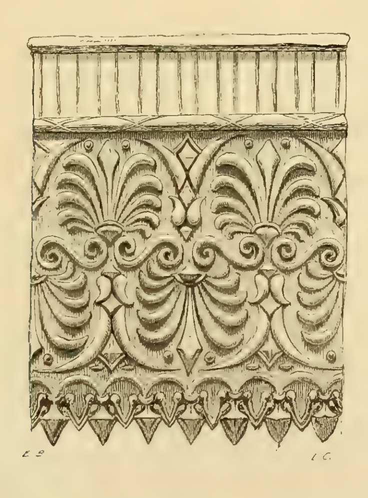
Enfin, pour terminer ce que j'ai à dire des vases de travail étrusque, enrichis de reliefs, j'ajouterai que les scènes qui se voient sur ces sortes de poteries rappellent les belles coupes d'argent doré conservées au Vatican[1] et au Musée du Louvre, et dont j'ai déjà parlé[2] à l'occasion des vases peints à zones d'animaux. On serait tenté de regarder ces coupes comme ayant été fabriquées en Asie et apportées en Étrurie par les Lydiens eux-mêmes, tant leur aspect a un caractère oriental.

J. DE WITTE.

(*La suite prochainement.*)

1. *Museum Etruscum Gregorianum*, I, tab. LXIII, LXVI. Dès 1844 (*Bulletins de l'Académie royale de Bruxelles*, t. XI, nº 4), j'ai signalé le caractère oriental des coupes d'argent de Cervetri.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 268.



GRAVURES

La Vierge a la Chaise, de Raphaël, *gravée par* Calamatta
Paris, Dusacq et Ce, *éditeurs;* 1863.

raver un morceau de Raphaël est certainement la plus belle entreprise que puisse former un graveur ; c'est aussi la plus favorable au talent et au succès. Parmi les grands peintres, en effet, il n'en est pas dont les œuvres conviennent mieux à la gravure et perdent moins à être traduites par le burin. Les souveraines qualités de Raphaël, l'ordonnance, le dessin, l'expression, la merveilleuse pondération des lignes, la majesté dans la grâce, l'aisance dans le sublime, tout cela peut être conservé dans la version du graveur, et celui-ci n'a qu'une seule difficulté à vaincre, une difficulté immense, il est vrai : dessiner juste, dessiner selon le sentiment du maître, selon le caractère de ses figures et de ses pensées. Mais aussi quelle récompense l'attend, s'il comprend, s'il pénètre la beauté de l'original, s'il est habile à l'exprimer fidèlement! Et pour cela, il n'a qu'à laisser parler son modèle; car une chose admirable dans les ouvrages de Raphaël, c'est qu'ils se traduisent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, quand on se contente d'obéir au maître, sans y ajouter du sien, de sorte que le chef-d'œuvre vient un beau jour se mirer, se fixer sur la planche de cuivre, et y creuser une empreinte impérissable.

Lorsqu'on est en présence d'une machine à grand effet, lorsqu'on doit, avec les seules ressources du noir et du blanc, donner une idée de ces peintures d'apparat où triomphe le génie d'un Véronèse, où éclate le coloris d'un Rubens, le graveur ne peut plus s'en tenir à la traduction scrupuleuse et littérale. Il faut qu'il démêle dans chaque ton sa *valeur,* c'est-à-dire la somme de clair et la somme d'obscur qui en résulte, et il arrive alors bien souvent que le burin est impuissant à suivre le peintre dans les jeux variés de sa palette, dans la finesse inappréciable ou du moins intraduisible de ses nuances. Il est nécessaire alors de prendre un parti, de substituer à la vérité rigoureuse une interprétation libre qui produise finalement, sinon la même impression que l'original, du moins une impression analogue. Par exemple, Bolswert, Wostermann, Pontius, en gravant les Rubens, ont quelquefois détaché les figures en clair sur un fond sombre, tandis que sur le tableau l'ensemble des figures s'enlevait en vigueur sur un fond clair. Il n'en est pas de même avec Raphaël : le peintre, faisant œuvre de grand dessinateur, ne parle pas une langue bien différente de celle que le graveur emploie, de sorte qu'il est plus facile de transposer l'harmonie de son tableau ou de sa fresque, en les réduisant à un camaïeu. C'est ainsi que tant de Vierges, sorties du pinceau de Raphaël, sont devenues des Marc-Antoine, et n'en diffèrent sensiblement que par le ton local des draperies et du fond.

Encore une fois, l'essentiel, si l'on veut graver un tel maître, c'est de bien dessiner; mais combien peu d'artistes sont capables de sentir assez profondément, assez finement, de dessiner avec assez de grandeur et d'intimité à la fois pour se mesurer avec Raphaël! Edelinck, Boucher-Desnoyers, Richomme et Calamatta, sont les seuls, en France, qui, à divers degrés, n'aient pas été au-dessous d'une tâche aussi glorieuse. Edelinck a vu Raphaël par le côté fier, il en a fait ressortir la grâce sérieuse, l'élégance pleine et virile; Richomme l'a compris autrement, il a cru y voir un caractère de religieuse douceur et de tendresse presque féminine; Desnoyers l'a rendu d'un burin pur, ferme, incisif, et dont la précision savante confine à la sécheresse, de sorte que le peintre d'Urbin conserve dans les planches de Desnoyers ses allures primitives, je veux dire son aspect péruginesque; M. Calamatta, au contraire, se trouvant en présence d'un tableau célèbre, déjà gravé par Desnoyers, *la Vierge à la Chaise*, a reproduit le peintre, non plus tel qu'il était dans sa naïve adolescence, mais tel que l'avait modifié la maturité précoce de son génie, lorsque sa manière est devenue plus nourrie, plus généreuse et plus ample. Une chose extrêmement curieuse à constater, en comparant l'estampe de Desnoyers et celle de Calamatta, c'est que ces deux estampes ressemblent à l'original, sans cependant se ressembler entre elles. Cela paraît absurde au premier abord, et pourtant cela est vrai.

Les grands artistes ont ce rare privilége qu'ils ne représentent pas seulement une des faces de l'humanité; ils en représentent plusieurs et quelquefois ils la résument tout entière. « Ils sont illustres, comme dit Montaigne, par bien des visages. » Chacun alors peut venir se contempler lui-même dans ce diamant taillé à facettes et y apercevoir un reflet de son âme.

Romain d'origine, mais naturalisé en France par un séjour qui a duré plus de trente ans, M. Calamatta n'a rien mis dans sa gravure de ce sentiment un peu farouche, si frappant chez Marc-Antoine, et qui reparaît chez Edelinck; il nous semble avoir adouci le caractère *transtévérin* de la Madone, et avoir insisté sur le côté touchant du tableau plutôt que de s'attacher au côté imposant.

Et d'abord cet aspect enveloppé et fondu que présente son estampe tient à la multiplicité des travaux dont le cuivre est couvert. Non-seulement on ne voit paraître nulle part le blanc pur du papier, si ce n'est dans le mantelet de la Vierge, gravée d'une taille espacée et légère; mais presque toutes les tailles sont croisées, ou emmêlées de points, ou soutenues par des entretailles: il en résulte un ton général estompé qui, du reste, est plus conforme au tableau de Raphaël, tel que nous l'avons vu, car il est aujourd'hui fatigué, harmonisé par le temps, et, comme disent les Italiens, effumé, *sfumato*. Un graveur a, sans doute, le droit de reproduire une peinture ancienne dans l'état où elle dut être lorsqu'elle sortit toute fraîche des mains de l'artiste; mais le plus sûr est de graver ce qu'on voit, sans rien supposer, sans faire abstraction de la patine que le temps a étendue comme un vernis sur la toile. C'est ce qu'a pensé M. Calamatta, et, pour en venir à cet ensemble mystérieux qu'il voulait rendre, le très-habile maître a mis en œuvre les procédés qu'il chérit le plus, ceux qui lui ont servi à graver la *Joconde* de Léonard de Vinci. Il semble même que ce soit en gravant la merveille de l'art moderne qu'il ait contracté ce goût pour l'effacement des contours, l'adoucissement du trait et le relief des milieux; car, de tous les grands dessinateurs, Léonard est le seul qui ait perdu dans le modelé général les lignes de son dessin, et qui les ait fait fuir comme elles fuient réellement par l'effet de la perspective naturelle.

Michel-Ange, André del Sarte, Raphaël lui-même, ont toujours accusé fièrement

leurs contours, et Raphaël ne s'est départi de cette habitude que sur la fin de sa vie, par exemple dans la *Madone de Saint-Sixte,* que nous avons vue à Dresde, et dont quelques parties sont peintes comme un pastel du Corrège. Les travaux employés par M. Calamatta dans sa nouvelle estampe sont à peu près les mêmes, disons-nous, que ceux de la *Joconde*. La morbidesse des carnations est rendue par ce mélange de lignes brisées et de points ronds et noirs, dont le chapelet exprime le tendre d'une chair d'enfant, le moelleux du tissu cellulaire, et pour ainsi dire le coton de l'épiderme. Une entretaille, formée de traits plus légers et de points inégaux, vient amortir encore ce premier travail, qui en devient plus doux et plus gras. Par opposition, le dossier de la chaise où la Vierge est assise a été brillamment coupé d'un burin net et hardi, de manière à faire valoir par une surface polie et reluisante le ton endormi de la peau nue, la souplesse des pieds, la douceur des mains.

Il y a dans la planche de Desnoyers, d'ailleurs excellente aussi, un défaut qu'a su éviter M. Calamatta. La robe de la Vierge, sur laquelle se détachent les pieds nus de l'enfant, est tellement noire qu'elle fait un trou dans l'estampe, de sorte que la partie éclairée de la jambe n'est plus liée avec la partie obscure. Au lieu que la robe soit sur un plan plus avancé que le fond, comme cela doit être, c'est le fond qui avance, et ce léger défaut ne laisse pas de déparer un peu une estampe qui, à sa manière, est fort belle.

M. Calamatta, en s'abstenant de creuser un noir aussi profond, a donné à sa gravure plus de vraisemblance et d'harmonie. Celle de Desnoyers, au surplus, est aujourd'hui bien fatiguée, et l'on peut dire que le tirage des belles épreuves en est épuisé depuis longtemps. C'était donc rendre un service aux arts que de populariser une fois encore un chef-d'œuvre qui avait besoin d'être rajeuni par une nouvelle estampe, et qui, malgré les soins pieux qu'en prennent les conservateurs de la galerie Pitti — le tableau est sous glace — pourrait bien ne plus exister, d'ici à un siècle, qu'à l'état de fantôme. Bien souvent les graveurs se demandent à quoi employer leur talent : on les voit hésiter à recommencer les estampes déjà faites, à s'attacher aux peintures déjà connues, aux morceaux déjà célèbres. Eh bien, qu'ils suivent le noble exemple que leur donne M. Calamatta ; qu'ils en reviennent toujours aux chefs-d'œuvre consacrés, sans craindre de tomber dans les redites et de lasser l'admiration des hommes. Il y a des poëmes qu'il faut traduire sans cesse, parce qu'ils renferment une beauté multiple, variée, infinie, une beauté qui se renouvelle de siècle en siècle, et qui, répondant aux diverses aspirations de l'âme humaine, est à la fois éternelle comme l'humanité et variable comme elle. De ce nombre sont les peintures qui nous restent de l'antiquité, les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange, son Jugement dernier et ses terribles dessins ; puis tous les ouvrages de Léonard de Vinci, et enfin, sans parler des Loges et des Chambres du Vatican, toutes les Vierges de Raphaël.

CHARLES BLANC.



EXPOSITION DU BOULEVARD DES ITALIENS

L'Exposition du boulevard des Italiens, qui vient de s'ouvrir de nouveau après un entr'acte un peu long pour nos impatiences, n'est pas seulement la préface du Salon. A côté d'œuvres inédites que nous retrouverons sans doute le mois prochain au palais des Champs-Élysées, les organisateurs de l'Exposition ont réuni quelques peintures anciennes que les amateurs ont eu le temps d'oublier ou qui, n'ayant jamais été exposées à Paris, ont tout l'attrait de la nouveauté. Nous aimons beaucoup, pour notre part, ces retours vers le passé, qui nous permettent de contrôler nos souvenirs et de faire la critique de notre critique; on ne connaît pas une œuvre d'art qu'on n'a vue qu'une fois, et il est toujours bon de pouvoir corriger l'intempérance de ses admirations premières, ou revenir, par une étude désintéressée, sur un injuste parti pris d'école. Ces associations momentanées d'anciens tableaux et de peintures nouvelles sont d'ailleurs excellentes, en ce qu'elles permettent d'apprécier sur le vif les évolutions changeantes du goût, et qu'elles donnent lieu à des comparaisons dont l'histoire de l'art ne peut manquer de tirer parti.

L'œuvre capitale de l'Exposition est une réplique du *Sacre de l'Empereur*, par David. Cette répétition, qui reproduit d'une manière à peu près fidèle l'original conservé au Musée de Versailles, date des dernières années de la vie du maître, ainsi que l'indique l'inscription à la fois mélancolique et fière qu'il a lui-même tracée sur le tableau : *Commencé à Paris en 1808, terminé à Bruxelles en 1822 dans mon exil.* Les biographes de David nous apprennent en effet qu'il avait commencé en France une répétition du *Couronnement*, et qu'effrayé d'un aussi long travail il hésitait à y mettre la dernière main, lorsque MM. Lajard lui demandèrent de l'achever et de la leur céder au prix, véritablement très-honorable, de 75,000 fr. David, convaincu, obtint de l'administration municipale de Bruxelles qu'elle mît à sa disposition une des plus vastes salles de l'hôtel de ville, et, en dix mois, il termina cette grande page. Le tableau acheté par MM. Lajard commença alors à courir le monde. Il fut exposé à Londres et même en Amérique. Du résultat financier de l'opération, nous ne savons rien. Nous voyons seulement que ces pérégrinations lointaines ont un peu fatigué le tableau qui, en se montrant aujourd'hui à l'Exposition du boulevard, a l'air d'implorer un asile définitif.

L'œuvre originale est, on le sait, une des meilleures peintures de David. Sans parler de ses grandes qualités d'arrangement et de la disposition solennelle des groupes, elle abonde en portraits d'une exécution serrée et d'un vif accent historique. Certains morceaux sont excellents, et il y a même dans les figures de l'Empereur, de l'Impératrice et du Pape des effets de couleur et des associations de tons qui prouvent à quel point David se rattachait par ses origines à l'art du XVIIIe siècle. La seconde édition du tableau est bien loin de valoir la première. Il n'est pas besoin d'en connaître la date pour s'apercevoir qu'elle appartient à ce triste moment de la vie du peintre, où, comme il l'a dit lui-même dans une de ses lettres, sa main lassée se refusait à tenir le crayon ou le pinceau. En 1822, l'auteur avait soixante-quatorze ans : si les Titien sont encore pleins de jeunesse à cet âge, les David ont bien le droit d'être un peu fatigués. La

trace de cette lassitude n'est que trop visible dans la répétition du *Couronnement de l'Empereur*. Le dessin est plus lâché, la ressemblance des personnages est serrée de moins près, car déjà les souvenirs de la cérémonie impériale s'estompaient vaguement dans l'esprit de l'artiste, les accessoires sont traités mollement, les carnations, qui dans l'original sont d'une douce chaleur ambrée, n'ont plus, dans la réplique, qu'une coloration jaunâtre et salie; la toile abonde çà et là en naivetés vénérables, en gaucheries patriarcales. Nous sommes pleins de respect pour David, mais nous ne goûtons pas beaucoup sa manière lorsqu'il peint comme Rouget.

Parmi les œuvres anciennes réunies à l'Exposition, on étudiera avec intérêt quelques esquisses de Bonington, peintures légères et même un peu débiles, enlevées au bout du pinceau dans les tons transparents de l'aquarelle.

Les deux grandes batailles de M. Eugène Lami sont l'une et l'autre datées de 1840. L'artiste s'est tiré savamment des difficultés que présentait l'accumulation des uniformes rouges des soldats anglais : mais peut-être a-t-il trop rompu ses tons. Dans son tableau de la *Mort du major Pierson*, Singleton Copley a eu plus de courage : il a abordé franchement le problème des rouges vifs et il a résolu la question sans transgresser les lois de l'harmonie. Mais la pratique du *self government* a donné aux coloristes anglais des audaces que l'école française a toujours ignorées.

Nous aurions mauvaise grâce, toutefois, à discuter sur ce point le mérite de nos maîtres, lorsque nous avons sous les yeux, à l'Exposition, une œuvre d'une coloration puissante, l'esquisse du plafond de la galerie d'Apollon, de M. Eugène Delacroix. Nous ne connaissions pas ce morceau robuste et charmant, qui, tôt ou tard sans doute, prendra place dans un musée, et devant lequel les élèves viendront apprendre à contraster les nuances harmonieuses et à orchestrer la symphonie des tons.

La Curée, de M. Courbet, les vigoureuses aquarelles de Decamps et celles de M. Barye, *le Chêne*, de M. Théodore Rousseau, *l'Intérieur de forêt*, de M. Diaz, *le Saint-Sébastien*, de M. Corot, *le Mot d'ordre*, de M. Adolphe Leleux, son portrait si lumineux et si vivant, et quelques œuvres encore ont déjà été offertes plusieurs fois à la curiosité du public qui les revoit sans surprise, sinon sans plaisir.

La *Vénus* de M. Amaury Duval est au contraire sortie d'hier de son flot bleu, et nous retrouverons probablement au Salon cette jeune figure nue qui profile sur un ciel pur son élégance un peu maniérée et sa sveltesse un peu frêle. Nous y reverrons sans doute aussi la *Bernerette* de M. Baudry, dont on a déjà dit beaucoup de mal, car la situation n'est pas couleur de rose pour les élèves de l'école de Rome qui se sont affranchis des méthodes que leurs maîtres leur avaient enseignées. M. Baudry, il faut le reconnaître, est dans une voie douteuse. Il a changé sa manière, et son pinceau, délicat jadis jusqu'à être un peu mou, incline visiblement à la sécheresse. Il a adopté pour les carnations de ses figures des tons crayeux qui déroutent le regard. Sa *Bernerette*, — Frédéric reconnaîtrait-il dans cette jeune fille aux yeux inégaux la charmante maîtresse qu'il a tant aimée? — est un portrait où la fantaisie tient plus de place que l'observation de la nature. Mais, si c'est une erreur, c'est celle d'un artiste singulièrement distingué. Vue de face et en buste, Bernerette détache sur un fond gris un pâle visage dont le teint n'est accentué que par un autre gris légèrement rosé; elle porte, avec un petit col blanc, une robe qui rappelle les tons doux de la toile écrue; une petite dentelle d'un noir très-éteint, une ceinture d'un brun indistinct, et des prunelles d'une couleur fauve représentent seules les vigueurs dans cette claire harmonie de nuances analogues. Théophile Gautier, qui a chanté autrefois la *Symphonie en blanc majeur*,

trouvera dans la *Bernerette* de M. Baudry le sujet d'un autre petit poëme sur le gris. Nous ne voulons pas insister sur cette peinture, un peu sèche d'ailleurs; mais elle nous montre que M. Baudry s'inquiète encore des affinités des tons et de leur concordance voilée. De pareilles tentatives vont tout droit à l'adresse des raffinés, et elles leur font fermer un instant les yeux sur les pauvretés du dessin et l'insuffisance de l'exécution. Quoi qu'il en soit, il y a dans ce portrait une leçon pour plusieurs, et même pour M. Manet.

M. Manet, qui est un espagnol de Paris, et qu'une parenté mystérieuse rattache à la tradition de Goya, avait exposé au Salon de 1861 un *Joueur de guitare*, qui, il faut le dire, nous avait beaucoup frappé. C'était brutal, mais c'était franc, et il y avait dans cette violente ébauche la promesse d'un talent viril. Deux années se sont écoulées depuis lors, et M. Manet est entré avec sa vaillance instinctive dans le domaine de l'impossible. Nous refusons absolument de l'y suivre. Toute forme se perd dans ses grands portraits de femmes, et notamment dans celui de la *Chanteuse*, où, par une singularité qui nous trouble profondément, les sourcils renoncent à leur position horizontale pour venir se placer verticalement le long du nez, comme deux virgules d'ombre; il n'y a plus là que la lutte criarde de tons plâtreux avec des tons noirs. L'effet est blafard, dur, sinistre. D'autres fois, quand M. Manet est de joyeuse humeur, il peint la *Musique aux Tuileries*, le *Ballet espagnol* ou *Lola de Valence*, c'est-à-dire des tableaux qui révèlent en lui une séve abondante, mais qui, dans leur bariolage rouge, bleu, jaune et noir, sont la caricature de la couleur et non la couleur elle-même. En définitive, cet art-là peut être fort loyal, mais il n'est pas sain, et nous ne nous chargeons nullement de plaider la cause de M. Manet devant le jury de l'Exposition.

Les curieux pourront étudier au boulevard des Italiens des tableaux de genre qui, dans leurs modestes allures, en disent plus long que les effervescences dont nous venons de parler. La *Preuve*, de M. Alfred Stevens, est une jolie page de la vie familière. Ce titre, qui semble emprunté à l'Arithmétique de Bezout, nous avait d'abord inquiété ; mais il s'agit seulement d'une jeune femme qui, s'étant introduite chez son mari ou chez son amant (ce n'est pourtant pas la même chose), fouille sans pitié les tiroirs de son secrétaire, et trouve un paquet de lettres qui lui révèlent la trahison de l'infidèle. Cette petite dame en chapeau rose fait là un assez vilain métier; mais elle a un beau châle de cachemire, une robe chatoyante, un frais visage doucement inquiet, et M. Stevens excelle à peindre toutes ces charmantes choses du monde parisien.

Nous aimons beaucoup aussi le tableau de M. Armand Leleux, le *Laboratoire du couvent des Capucins à Rome*. C'est un de ces intérieurs où la lumière est aussi juste que dans un Granet, mais où les ombres ont une transparence voilée que le peintre que nous venons de citer n'a pas toujours connue. Enfin, un maître estimé, M. H. Vetter, a eu la bonne pensée d'exposer un assez grand nombre de ses peintures, depuis le *Jean Bart*, qui date de 1843, jusqu'au *Bernard Palissy*, qu'on a vu au dernier Salon. C'est presque son œuvre tout entier qu'on embrasse là d'un regard. Du point de départ au point d'arrivée, le progrès de M. Vetter a toujours été en se dessinant davantage : il excelle surtout dans ces figurines isolées, gentilshommes ou grandes dames, occupés les uns à lire, les autres à faire leur toilette. Le pinceau de M. Vetter a de l'esprit ; mais nous lui ferions volontiers la querelle que nous avons faite plusieurs fois à M. Meissonier, et nous lui reprocherons d'avoir trop souvent déserté la vie moderne qui a aussi, quoi qu'on en dise, sa poésie et son accent.

L'Exposition se complète par des dessins au crayon noir de M. Saint-François, des eaux-fortes et des aquarelles de M. Valério, et quelques ouvrages de sculpture, tels

que les médaillons de M. Préault, les animaux de M. Mène et les bustes en terre cuite de M. Carrier, qui s'est fait, dans ce genre trop oublié, le successeur des maîtres du XVIIIe siècle. Son portrait de l'architecte M. Viel est bien vivant; mais M. Carrier diminue quelquefois le caractère de ses modèles, et surtout leur physionomie morale. M. Théophile Gautier est traduit en prose. Dans sa placidité olympienne, l'auteur de *Fortunio* a certainement plus de flamme et de rayonnement. La sculpture de M. Carrier — *musa pedestris* — supprime volontiers les auréoles.

Telle est, dans son dessin général, cette Exposition du boulevard, qui a déjà rendu tant de services aux artistes et qui est appelée à leur être si utile encore. Quoi de meilleur pour eux que d'être à toute heure en contact avec ce public parisien toujours si inquiet du nouveau et si vite informé des talents qui viennent d'éclore? N'est-ce rien pour les jeunes peintres que de pouvoir, aux approches du Salon, étudier, sous une excellente lumière, l'œuvre qu'ils ont achevée la veille, et se rendre compte ainsi de leurs défauts ou de leurs mérites? Quant aux amateurs, aux critiques, aux passants, cette Exposition est toujours une fête pour eux; mais, dans les circonstances actuelles, c'est comme un lever de rideau qui, en attendant la grande pièce, distraira les curiosités les plus impatientes.

PAUL MANTZ.

NOTES NOUVELLES SUR ALEXANDRE TARDIEU

Un accident, survenu dans la mise en pages du dernier numéro de *la Gazette*, a empêché notre article sur Alexandre Tardieu de paraître en son entier. Nous rétablissons aujourd'hui les quelques lignes qui complètent notre travail.

« En 1788, Alexandre Tardieu acheva de graver le *Comte d'Arundel*, qui n'est point seulement son chef-d'œuvre, mais qui est encore une des gravures les plus parfaites du XVIIIe siècle. Dans ce morceau de premier ordre, Tardieu fit voir que, s'il avait profité des leçons de Wille, il avait aussi su reconnaître combien sont dangereuses les qualités secondaires qui appartiennent bien plus au mécanisme de l'art qu'à l'art lui-même; et, au lieu de se contenter d'entamer le cuivre avec des tailles brillantes qui saisissent par leur hardiesse, il chercha avant tout à rendre le caractère propre de l'original et à varier son travail de manière à exprimer parfaitement la nature diverse des objets. Il fit revivre, dans cette estampe, le goût et la manière des grands artistes du XVIIe siècle, dont sa famille lui avait transmis la tradition. Le succès récompensa ses efforts, et, de ce jour, Alexandre Tardieu fut vraiment un maître. »

Puisque la fortune a voulu que nous ayons à revenir sur Tardieu, nous en profiterons pour rectifier et compléter un passage de notre notice. L'acquisition du tableau de Lepelletier n'a pas été faite à David, ainsi que nous l'avions dit, mais à ses héritiers, lorsque ceux-ci voulurent exposer et mettre en vente les œuvres laissées par le grand peintre. Depuis la publication de notre article, nous avons appris que cette peinture de Lepelletier a été détruite, vers 1855, par un incendie qui a éclaté au château de Saint-Fargeau. Il n'en reste donc plus d'autre souvenir que la seule épreuve qui a été tirée de la planche gravée par Tardieu, et qui est conservée à la Bibliothèque impériale.

E. G.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LA GALERIE

DE

M. LE DUC DE MORNY



Les Hollandais fêtent le soleil comme un ami des grands jours dont il faut bénir la visite. Les Italiens ne voient en lui qu'un hôte habituel qui ne vaut pas qu'on s'occupe de sa présence. Venise seule, jetée au sein des eaux ainsi qu'une ville de la Hollande, a senti le prix du soleil. Deux artistes surtout, parmi ses glorieux enfants, Canaletti et Guardi, ont su lire sur les riches murailles de ses édifices, sur l'eau moirée de ses canaux et dans l'azur brumeux de son ciel, le poëme de la lumière. Canaletti est un symphoniste plus savant. Guardi nous charme par son *pizzicato* léger. Il égratigne sans appuyer, et, du bout du pinceau, éclabousse

la lumière en paillettes d'argent, semblable au gondolier dont l'aviron fouette l'eau du grand canal sous le pâle rayon de la lune. Embarquons-nous avec lui. Voici le *Rialto* et son arche de marbre, trait d'union entre deux rives de palais. Une flottille de barques de commerce est campée tout autour; un monde de figurines scintille le long des *fondamenta,* entre le *fondaco de' Tedeschi* et le *fondaco de' Turchi.* Descendons jusqu'à la *Salute,* dont l'architecture, désespoir des puristes, semble faite pour miroiter au soleil, entre la surface plombée des eaux et l'éclat assourdi de l'atmosphère. Nous saluons en passant la *Dogana,* sentinelle avancée du grand canal, qui profile sur un ciel d'une admirable légèreté sa noire silhouette, pendant qu'au fond les îles dorment dans les vapeurs colorées du matin. Et puis voici, flottante au-dessus des eaux, l'église de *San Giorgio Maggiore* au campanile rose.

Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du sein des déserts brillante de clarté?

Enfin nous prenons terre à la *Piazzetta* et pénétrons au milieu de la place Saint-Marc assoupie dans une pénombre lumineuse. Seul, le campanile, comme ces arbres des parcs touffus qui s'allongent pour chercher l'air et la lumière, reçoit sur sa flèche de plomb le rayon du soleil.

Ainsi, du sein des eaux, Guardi évoque cette cité des doges dont l'impression se conserve étincelante dans les mémoires les plus encombrées. OEuvres du meilleur temps et des meilleurs jours du peintre, les cinq *Vues de Venise* de la galerie de Morny, quatre surtout sont sans rivales, et, singularité bizarre, ce n'est pas de Venise qu'elles y sont venues; c'est de la Russie.

Un paysage de Salvator Rosa pâlit en ce brillant voisinage, mais le maître napolitain prend sa revanche dans une superbe étude de nu, un *Saint Sébastien.* La tête du martyr est expressive, son torse vigoureusement modelé, une couleur chaude et transparente l'enveloppe. A voir tant de richesse et tant de science, on serait tenté d'attribuer cette œuvre puissante à quelque artiste plus relevé, si l'on ne savait que Salvator a su trouver à certains jours dans son talent multiple des éclairs de génie.

L'École espagnole s'affirme, à la galerie de Morny, par deux de ses maîtres, Murillo et Velasquez. Au premier appartient un *Saint Antoine de Padoue,* à genoux devant une table de bois blanc au-dessus de laquelle apparaît, entouré de nuages gris, le *bambino* Jésus, un peu trop bambin vraiment, s'il n'avait affaire à un saint aussi doucereux. La dévo-

tion de Murillo est une dévotion de femme. Dans la petite *Conception*, qui accompagne le *Saint Antoine*, le voilà rose, le voilà bleu, le voilà blond, frais, souriant et tendre, trop dévot mille fois pour être saint et pour produire une impression religieuse. L'*Étude de vieille mendiante* est une œuvre d'homme, à la bonne heure, et nous retrouvons le peintre dont le mâle pinceau a su poétiser la réalité des types populaires.

Avec Velasquez plus de poésie : des types aristocratiques étudiés dans toute la rigueur de la réalité, reproduits en pleine lumière, sous le jour normal, sans souci du clair-obscur, voilà l'homme et voilà sa grandeur. Un dessin sommaire fixe la physionomie, puis le pinceau pose grassement la couleur. Le peintre modèle dans la pâte vite, vite, et s'arrête dès qu'il a atteint la vérité objective. Tel nous le montrent les deux portraits de la galerie de Morny. Le premier est celui de Marie-Thérèse d'Autriche. On en connaît plusieurs répétitions aussi semblables l'une à l'autre que les exemplaires d'un livre. Il y en avait une dans la collection Standish, une autre a passé en vente le mois dernier[1], en voici une troisième, et c'est toujours la même tête sérieuse, chargée d'un édifice de rubans, de crêpe et de plumes où le goût personnel du peintre n'entre pour rien, soyez-en sûr. Il n'y a pas touché, pas plus qu'il n'a songé à faire sourire la bouche pincée de son modèle, ou à dissimuler cette difformité du menton qui est le signe de race de la Maison d'Espagne. De même, lorsqu'il a peint l'infante dont on trouve ici la gravure, c'est seulement par la reproduction littérale de la réalité qu'il a produit une œuvre de caractère. Quelle fierté déjà dans cette enfant de huit ans! Ses cheveux blonds crêpés débordent d'une résille de chenille rouge. Un grand col de dentelle étale sa mate blancheur sur une robe de velours noir richement garnie. Velasquez n'a rien tenté pour égayer ce costume d'une sévérité bizarre. Il l'avait sous les yeux, il l'a reproduit : il avait aussi sous les yeux un être humain vivant, et il a reproduit la vie, la vie matérielle et la vie morale, la carnation brillante de l'enfant, l'aristocratie native du bébé royal. Quel regard ferme dans ces yeux, et comme ce petit nez camus sait son rang! Elle étend une main de reine sur le chien, son premier sujet, sa première victime, prête à étouffer en lui le grognement populaire. Voilà ce qu'a pu faire Velasquez, une figure humaine et un chien admirablement vivants et expressifs. Mais dès que le peintre se montre, quelle chute! Quand il s'est agi de garnir la toile, et de donner un fond au groupe si bien lié de l'infante et du chien, notre homme n'a trouvé à y mettre que le plus vulgaire rideau, et, quant à la chaise où

1. Vente Viardot, 1er avril.

pose le chien, il l'a peinte du même coup, perché sur son échelle, par conséquent à vol d'oiseau. De là la perspective la plus saugrenue, une contradiction sotte entre l'horizon des figures et celui de la chaise, un de ces barbarismes comme aurait pu en commettre la jeune princesse, si elle avait daigné tenir un crayon. Tel est Velasquez, le pinceau le plus ferme dans une main virile, au bout de cette main un rare tempérament d'artiste, mais, quant à l'homme, c'est-à-dire le goût, l'esprit, le savoir, — néant.

Maintenant saluons l'École française. Les voilà tous, nos maîtres aimés, les hommes d'esprit, les hommes de goût, les hommes de savoir, et, parfois aussi, les hommes de tempérament. Mais toujours sous l'aptitude native veille la pensée, cette délicatesse française, cette intelligence du vrai normal, ce sentiment de la mesure qui ne permet pas les écarts. Certes, c'était une nature de prime saut que notre Claude Lorrain. D'où vient qu'il a vu dans le soleil ce que ni les Hollandais ni les Italiens n'ont su y voir? Absorbé par la contemplation de l'infini lumineux, il étend devant nous des horizons sans bornes, quelle que soit la dimension de la toile. La *Marine* de la galerie de Morny est un tableautin, on n'y voit point les édifices superbes qu'il aime à grouper comme des courtisans autour du roi de la création. Mais telle est la puissance du sentiment, que le cadre s'agrandit : entre la mer et le ciel notre pensée suit la pensée de l'artiste et pénètre avec lui le solennel mystère de l'infini.

L'écueil des qualités françaises, c'est, nous le savons, la dictature d'une raison officielle. De là les règles, l'école, l'Académie. De là cette légion de talents impersonnels dont la force est, non pas dans la beauté des formes, comme les Grecs ; non pas dans la science ou l'idéal, comme les Italiens; non pas, comme les Hollandais, dans la nature, mais dans le bon sens, dans le respect des convenances, dans la discipline académique. Talents dignes d'estime, bons pour écrire en noble langage les grands faits de l'histoire et pour conserver les traits des héros de leur temps, mais, hors de là, assez nuls, et, disons-le tout bas, presque ennuyeux. Qu'un palais, qu'une église, qu'un musée m'offre des tableaux de Lebrun, de Mignard, de Testelin, de Coypel : j'admire. Mais vous figurez-vous un amateur en tête-à-tête avec Mignard et Lebrun? La galerie de Morny se ferme prudemment à ces pèlerins de Bologne. Elle s'ouvre toute grande à Watteau, à Chardin, à Boucher, à Vernet, à Greuze, à Fragonard, à Prud'hon, à Géricault, à Decamps. Regrettez Poussin et Lesueur, Louis David et Gros ; ajoutez Vanloo : n'est-ce pas là toute l'École française?

Watteau surtout y règne en maître. *Le Rendez-vous de chasse,*



INFANTE D'ESPAGNE.

Par Velasquez.

l'Amour paisible, la Famille, les Plaisirs du bal, vous connaissez tous ces tableaux pour les avoir vus au boulevard des Italiens en 1860. Le premier est un des plus grands, le second un des plus petits qu'il ait peints. Dans *le Rendez-vous de chasse,* on fait l'amour; on le fait dans *l'Amour paisible.* Là c'est une pelouse à la lisière d'un bois : une jeune femme en robe rose, son galant sous la main, une autre en robe bleue, son galant à ses côtés, s'y reposent de la cavalcade; une troisième, en robe jaune, descend de cheval entre les bras d'un troisième galant. Les valets tiennent les chiens et manient de soi-disant fusils. Allons donc! chasser en ce déshabillé de boudoir! commettre au milieu des terres et des buissons ces jambes fines sous le bas de soie bien tiré, et de ces doigts effilés toucher à une arme meurtrière ! Il s'agit d'une autre chasse, et le gibier est déjà pris, gibier aux ailes roses, au plumage de taffetas jaune ou bleu. Ainsi les tons les plus tendres, les plus frais, chairs et étoffes, sourient au centre de la composition, soutenus des tons chauds du paysage. Dans *l'Amour paisible,* le paysage lui-même n'est que sourire. Une montagne rose et bleue, des coteaux, une rivière, un château indiqués du bout du pinceau, et, sur le devant, la jeune femme couchée près de son galant bleu céleste, la femme bleue près de son galant rose. La femme rose est debout, suivie de son galant jaune en toque rouge. Un guitariste sert de motif à la réunion. Sur ces couleurs délicates le temps a posé l'émail le plus fin. Il n'est pas de *dessus de boëte* plus séduisant à l'œil. Jetez pêle-mêle des perles, des opales, des turquoises, des améthystes, et deux rubis, voilà *l'Amour paisible*, le plus précieux, le plus mignon, le plus exquis des tableautins de Watteau.

C'est Watteau qui a inventé le demi-monde. Mais quel demi-monde distingué! et que ces pêches, au brillant duvet, ressemblent peu aux pêches à quinze sous! *Les Plaisirs du bal* nous offrent la fleur du panier. Une foule étoffée de soie, de velours, de satin, regarde danser un jeune couple. Le cavalier a toute la grâce du ridicule, la dame tout le ridicule de la belle tenue. On sourit, on minaude, on papillonne, on joue de l'éventail et de l'œil. La musique résonne doucement sous une architecture capricieuse et va s'éteindre dans l'écho d'un paysage de fantaisie. — Trois personnages forment seuls le groupe de *la Famille.* Le père est un échappé de la comédie italienne, la mère appartient à ce monde où l'on voit si peu de mères, l'enfant vient du village et paraît ahuri. Nous retrouvons ici la délirante robe jaune, la chaude opposition des bois, et cette poésie colorée, tour à tour argentine et blonde, que Venise a prêtée au peintre de Valenciennes.

Tous ces tableaux de Watteau ont une importance historique. *Le Ren-*

dez-vous de chasse, gravé par Aubert, a passé par diverses ventes. Celle de M***, en 1783, le prisait 2,400 francs. En 1791, entre les mains de Le Brun, il descendait à 1,200. Quand il sortit de chez le cardinal Fesch, il valait 15,000 francs, et 25,000 en 1852, lorsque M. le duc de Morny le retira de sa vente. *L'Amour paisible* a été gravé par Favanne, *la Famille* par Aveline. Scotin a publié l'estampe des *Plaisirs du bal*. Ce sont là des titres de noblesse. Aussi avons-nous peine à comprendre, en présence de l'estampe de Scotin, que l'on puisse mettre en doute l'authenticité des *Plaisirs du bal*. On a nommé Pater. Mais voici justement, à deux pas des *Plaisirs du bal*, un des meilleurs tableaux de ce dernier. Comparez et prononcez. Seul, ce serait peut-être un Pater. A côté de Pater, c'est un Watteau.



L'AMOUR PAISIBLE,

Par Watteau.

Pater a réuni aussi beaucoup de figures dans un paysage ; mais ce paysage ne se tient pas, et la composition ne se tient guère. Watteau donne un motif à ses assemblées galantes : ce sera la musique, le bal, le repos de la chasse, le départ pour Cythère ; c'est l'idée en un mot, le si-

gne de l'homme qui pense. Pater, imitant son maître, oublie de penser. Mêmes figurines, mêmes étoffes, les tournures galantes, un papillotage charmant. Mais le pourquoi? l'idée? Le maître a inventé, à côté de la nature, une nature; à côté de la société, une société; à côté de l'existence humaine, semée de misères, une existence toute de plaisir : Watteau, pour tout dire, a créé une poésie. L'autre en fait une poétique; il prend les inventions, sans se douter de la vérité qu'elles voilent. Voyez aussi comme ses figures n'ont plus le même modelé, son paysage le même air, sa lumière la même finesse. Il copie où l'autre a créé. Et cependant, répétons-le, *l'Assemblée galante*, de la galerie de Morny, est un des plus piquants, des plus fins, des plus parfaits tableaux de Pater.

La poésie de Chardin nous ramène à la nature du bon Dieu. Une perdrix, une orange, une pomme, et, symbole de l'art humain, un pot. — « Qu'est-ce que cette perdrix? » s'écrie Diderot dans le Salon de 1759. « Ne le voyez-vous pas? C'est une perdrix. » — Qu'est-ce que cette enfant assise? C'est une petite ouvrière que madame Chardin a prise en journée. Elle vient de quitter l'ouvrage, les ciseaux pendent le long de la chaise, elle montre au peintre son honnête visage, encadré d'un bonnet plat, ses bonnes joues gonflées de santé, ses traits villageois, son teint populacier, ses mains rougeaudes, et le bon Chardin reproduit tout, même les touches blanches que le jour de l'atelier dépose sur les chairs. Mais, comme le disait Diderot pour la perdrix, ce visage est un visage, ces yeux sont des yeux; sous le tablier à bavette vous voyez le corps, et non un mannequin. La poésie de Chardin est la vérité de la nature. C'est aussi la vérité de la société de son temps. Dans la *Dame qui joue de la serinette* on a voulu reconnaître le portrait de madame Chardin. Sans doute, elle ou une autre, madame Vanloo peut-être ou madame Vernet, une Parisienne à coup sûr, une dame de 1745 : elle a vécu, elle vit. On suit son regard, de ses yeux à la cage où l'oiseau l'écoute, on admire sa belle robe Pompadour, on se plaît aux détails réels de son intérieur bourgeois. Hélas! depuis 1745 les années se sont succédé et chacune en glissant sur la surface du tableau a emporté de son épiderme. M. de Vandière, le premier possesseur, ne l'avait pas fait nettoyer, je pense. Mais parmi ceux qui après lui l'ont possédé, à partir de 1782, plus d'un sans doute abusa du droit de propreté. On sent cependant combien ces étoffes et ces chairs ont dû être grassement peintes. En tout cas l'esprit du maître est resté. Mais pour retrouver la puissance d'exécution de Chardin, sa couleur ferme qui colore les objets *intus et in cute*, il faut retourner à la *Petite fille*, il faut retourner à la *Perdrix*; on voit

alors ce que c'est qu'un réaliste français, toujours homme de goût, même pour peindre un pot et une pomme.

Chez Boucher, y a-t-il vérité ou poésie ? L'un et l'autre. Poëte sensuel, il emprunte à la nature, c'est-à-dire au modèle, les formes de ses *Grâces*, Grâces d'opéra déformées par le corset. L'Amour, que ces demoiselles enlacent de fleurs, ne s'y sent peut-être pas en très-bonne compagnie, mais il laisse faire, parce que après tout les chairs de Boucher sont encore de la chair, bien qu'il les satine parfois de luisants jaunâtres qui rappellent la peau morte. Effilées et souriantes, les déesses posent sur des nuages de carton où flottent de riches étoffes dont elles n'ont garde de se vêtir. Une atmosphère suave, une lumière claire descendue du ciel mythologique les baigne de doux reflets. Voilà le maître dans sa vraie mesure. Boucher historien, Boucher religieux, Boucher pastoral, Boucher paysagiste, ce n'est plus l'homme. *Les Grâces enchaînées par l'Amour*, de la galerie de Morny, nous le donnent tout entier, avec sa sensualité païenne et son fard de théâtre. On chercherait en vain un tableau du maître qui soit plus attrayant, plus ferme, et, la part faite au vice, plus sage.

Parmi les artistes du XVIIIe siècle il y en a peu qui aient donné avec plus de justesse que Vernet et Greuze ce que nous appelons la note française. Les poëtes sont de tous les temps et de tous les pays. La prose est française et fille de Voltaire. Connaissez-vous beaucoup de prosateurs aussi amusants que Vernet, aussi touchants que Greuze ? Le premier cependant n'a à nous faire ici qu'un conte assez lugubre. Mais écoutez-le, car il possède bien son sujet. Lui qui a peint tant de mers, tant de rivières, tant de cascades, il est, vous le savez, passionné pour le feu. Il se pique de pyrotechnie en peinture et en réalité. A Rome n'a-t-il pas révolutionné l'art des *girandoles*, en y introduisant le bouquet, devenu partie intégrante des programmes officiels? A Paris, pas un feu d'artifice ne se tirait sans qu'il y assistât. Il en a peint plusieurs, un entre autres pour le banquier de La Borde, qui doit être au palais de Saint-Cloud. Or, les incendies nocturnes sont les feux d'artifice de la nature. Voyez comme il sait opposer à la vigueur sombre du ciel l'éclat rutilant d'un foyer où la flamme se tord et lance des panaches de fumée. Il a toujours une rivière ou un bras de mer à placer devant, pour en réfléchir les lueurs sinistres. Au-dessus de la ville en feu s'élèvent des ruines fortement éclairées. Tout autour la verdure se flétrit et les arbres roussissent. Il faut fuir ce foyer incandescent. La population se sauve à moitié vêtue, les mères folles de terreur, les riches au désespoir, les pauvres chargés de leur mince bagage ou traînant la bête qui les nourrit. Bêtes et gens, tout se presse, tout s'entasse dans une barque trop petite, et le drame est complet. *L'Incendie*,

de la galerie de Morny, étonne d'abord, comme un tableau bizarre. Mais l'effet s'y trouve largement accusé. Le feu brûle bien. Les figures agissent. L'exécution est grasse et ferme. En somme, il y a là de quoi faire honneur à J. Vernet, quoique les *Incendies* ne représentent qu'un côté exceptionnel de son talent.

Greuze, au contraire, nous apparaît avec tous les éléments ordinaires de sa gloire. Pourtant il manque un de ses grands contes moraux, *le Fils puni*, *le Paralytique*, *la Dame charitable*, *le Gâteau des rois*; mais *la Veuve inconsolable* peut en tenir lieu. O Rousseau! ô Diderot! ô Marmontel! Le défunt, ou plutôt son buste, a un faux air d'encyclopédiste. Peut-on pleurer un encyclopédiste sans mettre un peu de drame dans sa douleur? La veuve en met donc, et beaucoup, autant pour le moins que la marquise de *l'Urne*, de M. Octave Feuillet. Mais pourquoi sa main touche-t-elle le bronze inerte? N'est-ce pas une faute de goût? Ce chef-d'œuvre de sensibilité Louis XVI pèche ainsi par plus d'un endroit. La veuve a la tête trop petite et les bras trop longs. Il faut se rejeter sur l'exécution et sur la couleur qui sont admirables. Le fauteuil, le petit chien, la robe, la pantoufle, autant de morceaux achevés, d'un ton léger et doux, d'une touche délicate.

La touche, c'est, avec le sentiment, la moitié du talent de Greuze. Aussi le *Portrait d'une Dame en robe bleue* ne nous paraît-il pas assez caractéristique : bon et charmant portrait, mais je n'y vois pas Greuze, j'y vois son temps. L'*Étude de petite fille* se rattache à lui d'encore plus loin. La *Jeune Fille voilée* nous le rend mieux. Elle figure l'Innocence, l'innocence à la Greuze, une âme candide et des yeux lascifs, même lorsqu'ils sont baissés. Vient enfin l'*Étude d'enfant blond*. Cette fois, nous tenons notre homme. Des chairs potelées et transparentes, des joues de rubis, des cheveux de soie blonde, surtout le sourire aux lèvres et dans les yeux, et les fameux *méplats* de Diderot, voilà Greuze. Quant à *la Pelotonneuse*, elle est d'un temps où le peintre n'avait pas encore acquis ses qualités viriles. La tête surprend par l'absence de touche. Les vêtements et les mains sont d'une exécution plus large. Et puis, il y a le sentiment et la grâce, une fillette accorte, un petit chat fripon. *La Pelotonneuse* est le seul des six tableaux de Greuze dont on puisse suivre l'histoire. Exposée au Salon de 1759, gravée par Flipart, elle fut vendue 950 livres à la vente La Live de Jully, en 1770, et 1,600, en 1772, à celle du duc de Choiseul.

La gravure a popularisé aussi les deux Fragonard de la galerie de Morny. Qui ne connait *l'Escarpolette*? *Le Chiffre d'amour* ne jouit pas de la même notoriété scandaleuse, et pourtant la jeune femme, à demi voilée



d'ombre, qui grave le secret de son cœur sur un arbre solitaire, compose à elle seule un délicieux tableau, plein de piquant, de fantaisie et de goût, ce qui ne gâte rien. Dans *l'Escarpolette*, le sujet emporte le tableau. Cette poupée rose lancée, sa pantoufle en avant, en plein bosquet de Cythère, ces arbres bleus, ces fleurs, ce paysage impossible sous un jour d'opéra, charmante fantaisie. Le discret Cupidon de marbre suffisait comme témoin, son geste en dit assez. Pour vouloir dire trop, Fragonard a défloré son œuvre. Des deux personnages ajoutés, l'un est inutile, l'autre sort d'une tabatière Touquet.

Entre *l'Escarpolette* de Fragonard et *l'Innocence* de Prud'hon, ou plutôt sa *Vénus*, quelle distance! Deux révolutions ont passé dans l'intervalle, celle de 89 et celle de Louis David. Le libertinage a disparu. La grâce française est restée. Le *Zéphyr* et la *Vénus* n'ont rien de grec, que le nom. Ils chantent cependant, au même titre que les Grecs, le poëme de la forme humaine, mais ils le chantent sur un mode inconnu des anciens, dans un rayon de ce soleil dont la découverte fait la gloire de l'art moderne. N'oublions pas que l'un et l'autre ne sont qu'une esquisse; mais quelle esquisse! On croirait lire un de ces fragments d'André Chénier, dont le vers interrompu attend la rime, et qui déjà contiennent toute la poésie du morceau achevé. Certes, le torse du *Zéphyr* peut paraître un peu long et la tête un peu forte pour les jambes : il y a à limer de ce côté. Les demi-teintes ont un aspect plombé qui alourdit. Laissez faire la lime, laissez les glacis dorés aviver la grisaille, la lune qui éclaire le Zéphyr se changera en soleil; mais vous n'aurez ni plus de légèreté dans le mouvement, ni plus de candeur et de sourire dans les yeux et la bouche de cet enfant qui joue avec son image au fond d'un bosquet mystérieux. L'esquisse a toute la poésie. L'œuvre parfaite n'ajoutera rien à ce premier souffle de l'inspiration.

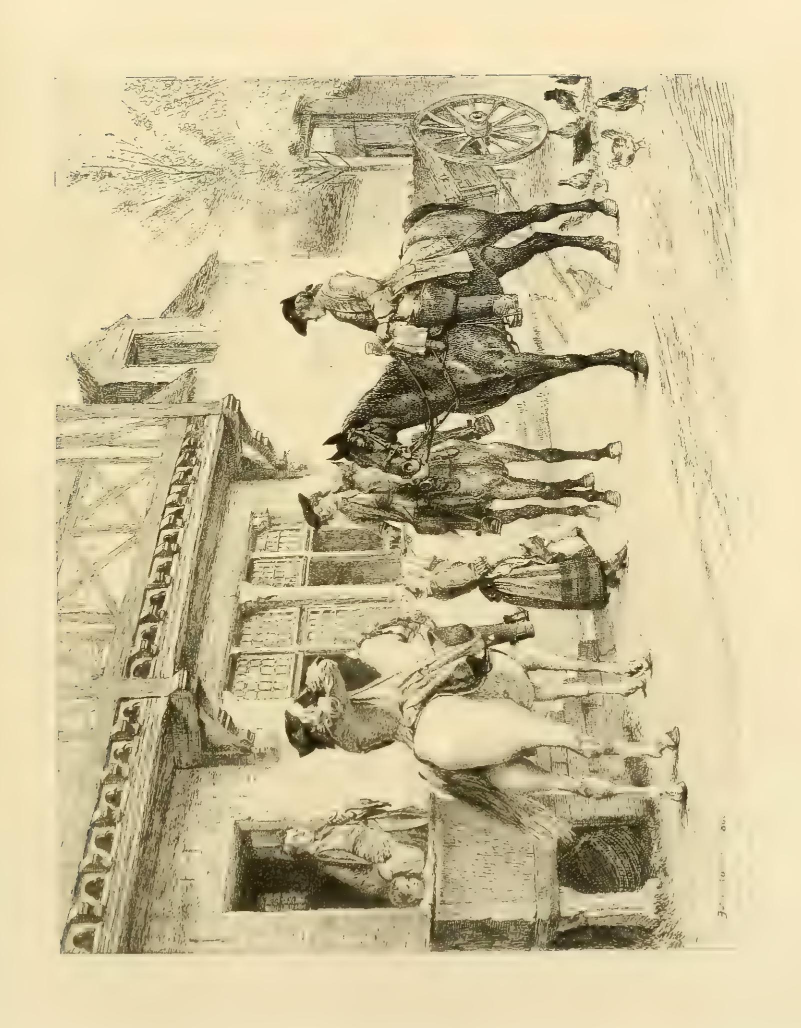
Une même idée a donné naissance au *Zéphyr* et à la *Vénus;* la beauté innocente se mirant dans son image. Là, c'était un jeune garçon, ici c'est une jeune fille dont les formes pubères ont déjà acquis la fermeté du beau plastique; mais sa chair conserve encore cette fleur de la pêche qu'aucune main n'a touchée. Sur la peau d'un rose tendre se jouent des demi-teintes du lilas le plus pur. La lumière du printemps pénètre le corps jusqu'à lui donner un aspect vitreux. Quels tons adorables préparait la palette pour former l'épiderme de ces dessous ravissants! L'œuvre en est restée là. Ne nous en plaignons pas. Au tableau très-bien peint et soigneusement fini d'un talent ordinaire, nous préférerons toujours l'ébauche indécise d'un maître. Au surplus, dans la *Vénus* comme dans le *Zéphyr* l'art n'a pas sa formule achevée, mais l'homme y est tout entier. Il est dans cette troupe d'Amours malins qui entourent la belle inno-

cente, il est dans son geste gracieux, dans les lignes amoureuses de son corps, dans le velouté exquis de sa peau... On entend l'eau qui la regarde murmurer les vers du poëte :

> Le fruit est mûr et garde, en sa douce âpreté,
> D'un fruit à peine mûr l'aimable crudité.

Comment passer de Prud'hon à Boilly et de Boilly à Géricault? Qu'ont à faire ensemble ces trois noms? Quel rapport entre la *Vénus innocente* du premier et ces innocentes poupées que Boilly groupe au pied d'un arbre? Celle-là appartient au beau éternel. Celles-ci sont du temps où la taille s'attachait aux omoplates. O grâce française! qu'es-tu devenue? Et pourtant il y a là un amoureux, et il y a aussi de beaux yeux au regard perdu dans les espaces ossianiques. L'exécution du peintre sauverait tout, si elle joignait à la propreté qui la distingue un peu plus de largeur. Le *Portrait d'homme* de Géricault date aussi, par la physionomie autant que par le costume : peinture énergique d'ailleurs, d'un dessin ferme, d'un ton trop noir, bien plus insuffisante à nos yeux pour rappeler le peintre de la *Méduse* que ne le serait une esquisse à peine frottée, un dessin, un léger croquis.

Le passé de l'art français, si glorieusement représenté à la galerie de Morny, se termine avec Decamps. Car celui-là aussi est un homme d'une autre époque. On peut nommer ses ancêtres. On chercherait en vain ses égaux. *La Chasse aux alouettes* le place au milieu de la pléiade hollandaise. *Le Singe peintre* lui assure un rang à part. Dans le premier tableau tout est finesse : les brumes bleues du matin remplissent l'air; le soleil, pâle encore, éclaire les chasseurs et leurs chiens, groupés sur un terrain d'un ton chaud. Au costume des personnages on reconnaît une œuvre peinte entre 1826 et 1830. *Le Singe peintre* date de 1845. Cet espace d'une quinzaine d'années a développé chez Decamps une puissance d'expression, de coloration et de touche qui n'enlève rien à sa finesse; seulement les qualités du maître se trouvent transposées. Ce qu'il essayait dans une gamme moyenne, il l'ose maintenant dans une gamme haute, avec des lumières plus solides, des demi-teintes plus chaudes, des ombres plus corsées, des oppositions plus franches, un effet plus vibrant. La simple intelligence du vrai est devenue esprit et humour. A côté de la nature l'artiste a su se faire un monde peuplé d'êtres auxquels sa verve fantaisiste donne la vie de la réalité. Sous ce pinceau maître de soi tout s'accentue fermement, et la physionomie du singe, et son costume romantique, et la muraille lumineuse de son atelier, et les accessoires dont il



s'est entouré, une pipe, un pistolet, une palette, une potiche et les fioles innombrables où dorment huiles et vernis. Une touche aussi spirituelle n'appartient qu'à Téniers, une touche aussi grasse n'appartient qu'à Guillaume Kalf, le sentiment lumineux est celui de Pierre de Hooghe; mais Decamps se place au-dessus de Pierre de Hooghe, de Kalf et de Téniers, occupant à lui seul les vingt échelons d'une échelle dont Rembrandt tiendrait un bout et Chardin l'autre.

Entre l'art italien voué au culte de l'idée et l'art hollandais voué à l'amour du réel, c'est le propre de l'art français de n'accepter la nature que comme un tremplin dont il se sert pour sauter vers autre chose. Cet *autre chose*, seule dose d'idéal compatible avec nos tempéraments lymphatiques, ce sera pour Decamps le pittoresque de la Bible, la comédie des animaux, la poésie de l'Orient, c'est pour M. Meissonier la vie sociale du dernier siècle. De même que Watteau, voulant peindre d'imaginaires plaisirs, dédaignait le costume vulgaire de son temps et n'habillait ses personnages que d'emprunts faits à la garde-robe de la comédie italienne, ainsi M. Meissonier, peintre de mœurs, s'en va droit au Théâtre-Français décrocher du portemanteau de la tradition un costume hors d'usage, et il trouve à vivre sur les dédains de Watteau.

Watteau et M. Meissonier! A la galerie de Morny, le rapprochement de ces deux noms n'a rien de forcé. M. Meissonier a peint jadis un *Décaméron* qui pouvait se placer à côté de *l'Amour paisible*. Il peint aujourd'hui *la Halte*, qui n'en est pas loin.

La Halte, voilà un tableau comme nous en réclamons plus souvent de M. Meissonier. Chaque figure, homme ou bête, conserve une valeur individuelle remarquable. Toutes concourent à une action commune et composent une scène animée. La nécessité de grouper plusieurs êtres vivants a obligé le peintre à des efforts d'expression, la nécessité de lier plusieurs tons l'a obligé à des efforts de couleur. Le cheval blanc est monté par un cavalier vêtu de bleu; celui du cheval bai porte un habit vert, celui du cheval noir un habit rouge. Les solives rouges du cabaret, la veste du fumeur, la robe grise de la femme, les linges blancs, les poules, les murs, les arbres, autant de notes différentes qui se fondent, par de légères demi-teintes, en un ensemble harmonieux. L'aspect général est clair et piquant, sans atteindre cependant à la gaieté brillante de *l'Amour paisible*. De tels tableaux, rares dans l'œuvre de M. Meissonier, et rares toujours, n'en ont que plus de prix. Peinte d'hier, *la Halte* n'a encore été exposée nulle part, et elle paraît ici gravée pour la première fois. Après M. le duc de Morny, ce sont donc les lecteurs de la *Gazette* qui en auront eu la primeur.

Outre *la Halte*, la galerie de M. le duc de Morny possède encore quatre tableaux de M. Meissonier, *les Bravi*, le *Jeune homme écrivant* et *le Déjeuner*, datés de 1852, *l'Écrivain*, daté de 1859. Tous sont connus, et les deux premiers entre autres ont fait partie de l'Exposition du boulevard des Italiens. *Les Bravi* marquent, avec *la Rixe*, l'excursion de M. Meissonier dans le domaine dramatique. Attentifs tous deux à guetter leur proie, l'un regarde par le trou de la serrure, sa dague à la main, l'autre prépare son épée. Tant de fiel entre-t-il dans l'âme... de figures si bien peintes? Tant de férocité marche-t-elle avec une telle patience, un tel soin, une telle perfection du rendu? Je comprends le *Combat du Giaour* de M. Delacroix, un sujet de passion, une exécution passionnée, la fougue dans l'idée et dans la peinture. Les sentiments les plus tumultueux s'emparent de mon âme et me voilà aussi ardent que les combattants eux-mêmes. *Les Bravi* me laissent froid, comme *la Rixe*. C'est que l'exécution a figé l'idée. Sous leur enveloppe exquise ces scélérats n'ont plus rien de sinistre. Que de temps le peintre a passé à les surprendre au coin de leur porte, et qu'il a dû bénir la complaisante victime qui les laissait se morfondre en cette posture jusqu'à l'entier achèvement du tableau!

Le Déjeuner, *l'Écrivain*, le *Jeune homme* rentrent dans l'idéal habituel de M. Meissonier. Les décrire serait superflu. Qui ne connaît le personnage, et sa garde-robe Louis XV, et son ameublement? Ici il écrit, assis devant sa table où s'empilent les livres; là, sur la même table, il achève de déjeuner; plus âgé et non moins sérieux, il relit la phrase écrite, et, mordillant sa plume, il cherche une transition. Des accessoires bien choisis et variés garnissent les meubles. Au fond s'étalent des tapisseries à personnages. L'intérieur est plus ou moins sombre, le ton plus ou moins transparent. L'homme remplit plus ou moins ses habits. Mais il vit toujours, il pense, et l'habit se fripe toujours avec goût. Qu'ajouter à ce cadre descriptif où vous pouvez placer tous les tableaux monographes de M. Meissonier? Le *Jeune homme lisant* nous paraît le meilleur, le plus complet, le plus harmonieux.

Nous n'insisterons pas davantage sur le *Rembrandt* de M. Gérôme, peinture lisse et fondue que tout le monde connaît pour l'avoir vue à l'Exposition de 1861. Constatons seulement ce qu'elle gagne à échanger la lumière écrasante du Palais de l'Industrie contre le jour discret d'une galerie d'amateur. Autour se groupent quelques autres tableaux modernes, *le Catéchisme* de madame Browne, scène enfantine pleine de sentiment, *le Toast* de M. Willems, fine découpure taillée dans un vélin du XVIe siècle, *le Bouquiniste* de M. Leys, un Érasme inconnu feuilletant près d'une jolie marchande des in-folio enluminés. L'art hol-

landais avouerait presque pour siens et les *Fruits* peints par Saint-Jean, et l'*Aiguière* de M. Desgoffe, tant la puissance d'imitation de celui-ci le rapproche des maîtres les plus patients, tant le premier, par la précision du dessin et l'éclat absolu de la couleur, a su donner de corps à ses *Raisins* et à ses *Oranges*.

Mais tandis que, descendant l'échelle des temps, nous arrivons pas à pas à l'art contemporain, la galerie de M. le duc de Morny s'est enrichie de nouvelles merveilles qui nous obligent à retourner en arrière. A côté des tableaux de Wouwermans, si précieux déjà, que nous avons décrits, est venu s'en placer un autre d'une non moins grande valeur. La collection Crozat, la galerie du roi de Pologne Stanislas-Auguste, enfin le cabinet de M. Meffre, l'ont successivement possédé. A la vente du premier, on l'avait adjugé pour 1,230 livres; à la vente Meffre, il a dépassé, on le sait, 40,000 francs. L'admirable conservation de la peinture est pour beaucoup, sans doute, dans ce prix, autant que la singularité du motif. Une rivière coupe la composition en diagonale. A droite on débarque des marchandises ; on fait de même sur l'autre bord. Mais l'un des deux rivages reçoit une lumière claire et vive qui donne à tous les objets un relief piquant, l'autre s'enveloppe d'un brouillard grisâtre ; et cette opposition est devenue pour le peintre, au lieu d'un nouvel obstacle, une nouvelle occasion de montrer la souplesse de sa main, sa science profonde et charmante.

La Cascade de Ruisdaël provient également de la vente Meffre, où elle a atteint le prix de 11,500 francs. C'est une œuvre mixte qui n'a ni tout l'attrait rustique des paysages du maître, ni toutes les austérités de ses torrents. La cascade mugit sans fracas, d'une voix impuissante à troubler le repos du hameau perdu dans les arbres, derrière un rideau de chênes. Une impression de paix se dégage de ce tableau où l'âme de Ruisdaël n'a voulu s'épancher qu'avec réserve.

Enfin, au *Cavalier en visite* de Terburg doit s'ajouter une composition historique du même maître. On sait que Terburg, une fois en sa vie, s'est fait peintre d'histoire. Une estampe de Suyderhoef a conservé le souvenir du tableau qu'il peignit alors et qui représente, non pas la paix de Münster, mais, ainsi que l'a démontré M. Charles Blanc[1], un des actes du congrès de Münster. Les plénipotentiaires de l'Espagne et des Provinces-Unies y sont groupés autour d'une table, recouverte d'un tapis, sur laquelle s'ouvre le livre des Évangiles prêt à recevoir le serment. Une foule de gentilshommes remplit le fond de la salle. Le tableau de la gale-

1. *Histoire des peintres* : Gérard Terburg.

rie de Morny reproduit identiquement la même scène, avec cette différence qu'au lieu de la table qui porte les Évangiles on voit au centre de la salle un tombeau de marbre noir surmonté d'une statue de marbre blanc couchée, et c'est sur la partie inférieure de la statue, recouverte d'un tapis vert, qu'est placé le livre saint. Cette différence capitale dans la composition nous paraît une preuve décisive de l'authenticité du tableau. Un copiste n'eût pas osé l'introduire. Elle constitue même, pour l'exemplaire de la galerie de Morny, une grave présomption d'antériorité. Probablement le fait s'est passé tel qu'il le représente, et Terburg d'abord n'avait songé à en modifier aucun détail. Mais plus tard sans doute, soit qu'une reproduction lui ait été demandée, soit qu'il l'ait exécutée pour faire mieux, il substitua à la statue, dont l'effet n'est pas des meilleurs, la table qui remplit le même office. Outre l'intérêt historique, la nouvelle acquisition de la galerie de Morny a pour elle les qualités caractéristiques de Terburg, accent des physionomies, fidélité du dessin, exécution savante. Mais le temps n'a pas respecté assez religieusement cette œuvre importante, et plus d'une tête porte la trace d'un remaniement ancien déjà et quelquefois malheureux.

La galerie de M. le duc de Morny est avant tout une galerie de tableaux. Cependant les tableaux n'y ont pas seuls droit d'asile. Le goût veut que la sculpture mêle ses productions à celles de la peinture ; le luxe y trouve également son compte. De riches curiosités accompagnent bien les unes et les autres, et étoffent une galerie en la meublant. Sur un socle isolé s'élève un magnifique bloc de malachite, rapporté de Russie par le prince Soltykoff, et surmonté d'une statuette de Pierre le Grand en bronze doré. Des bustes de nègres en marbres variés, des bustes d'esclaves en rouge antique, une tête de Méduse, s'appuient contre les parois. Une table de marbre précieux supporte une terre cuite de Nicolas Coustou, *Louis XV en habit romain*, et une belle console de bois doré sert de piédestal à une pendule de bronze vert, œuvre remarquable de la fin du siècle dernier. L'art de Clodion n'a rien produit de plus exquis que le petit bas-relief qui orne le socle, l'*Offrande d'un enfant à l'Amour*. Enfin, la sculpture moderne a concouru aussi à la décoration de la galerie. Si les amateurs savaient comme le marbre blanc se marie bien avec les tons chauds de la peinture à l'huile, et ce qu'il prête de style à tout ce qui l'entoure, on les verrait plus empressés à rechercher les œuvres de nos sculpteurs. Chez M. le duc de Morny, ce ne sont pas seulement des bustes de famille. Deux groupes de M. Pascal, *la Prière*, reproduction du groupe du Luxembourg, et des enfants tressant des guirlandes, y représentent la sculpture de genre, et une statue de grandeur naturelle, une nymphe

à demi-nue, signée Loison, 1853, y représente, d'un peu loin peut-être, le grand art.

On peut maintenant se faire une idée de l'importance et de la valeur des tableaux que renferme la galerie de M. le duc de Morny. Aussi avons-nous tenu à en donner une description exacte et complète. L'élément hollandais y domine, et c'est tout simple. Quelle école offrira à l'amateur des jouissances plus variées, plus vives, et surtout plus durables? Un tableau hollandais est un livre qu'on relit sans cesse, sans en trouver jamais le dernier mot. Mais à côté, nous l'avons vu, l'art français occupe une grande place. Ici le plaisir se double pour nous d'un sentiment de reconnaissance. Un homme de goût, que les libéralités n'effrayent pas, acquerra sans peine des œuvres de prix de toutes les écoles. Pour retenir les productions de l'École française, toujours prêtes à s'envoler loin de nous, il faut du courage. Lors donc que nous voyons un amateur, qui occupe une des plus hautes positions officielles de la France, ouvrir un refuge à l'art français, notre devoir est de le remercier d'une telle préférence. Sa galerie devient dès lors un complément précieux de nos collections nationales.

LÉON LAGRANGE.



LE SINGE PEINTRE,

D'après Decamps.

GRAMMAIRE
DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

XXIII

D'AUTRES CONDITIONS SONT NÉCESSAIRES A LA BEAUTÉ DES TROIS ORDRES : LE CHOIX DU SITE, L'ASSIETTE ET L'ORIENTATION DU MONUMENT, ET SON HARMONIE AVEC LA NATURE ENVIRONNANTE.



QUAND on voyage dans les pays classiques de l'architecture, en Grèce, en Asie Mineure, en Sicile et dans la Grande-Grèce, on est frappé partout de la beauté que se prêtent mutuellement l'art et la nature. Le paysage, le ciel, la mer, tout concourt à former un cadre magnifique aux inventions de l'architecte. Le caractère même du sol, qu'il soit riant ou sévère, fertile ou aride, est un élément que l'artiste a fait entrer dans les plans de son

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars, 1er juin, 1er août 1862, 1er février, 1er mars et 1er avril 1863.

édifice pour en rehausser l'ordonnance, pour en achever le prestige et la grandeur.

Tantôt, comme à Didyme, à Palmyre, à Éleusis, le temple est enfermé dans une vaste enceinte, dans un *péribole*, et le dieu se trouve ainsi doublement séparé des choses profanes et du vulgaire. Tantôt le temple est situé, comme à Sunium, sur un promontoire d'où il apparaît aux navigateurs comme un asile gardé par une divinité protectrice. Le calme de ses lignes horizontales domine alors les accidents d'une montagne escarpée et les soulèvements de la mer. A Corinthe, le vieux temple dorique aux proportions si pesantes, si rudes, s'élevait sur le penchant de la citadelle, près de l'isthme cher à Neptune, et de la fontaine Pirène, qui jaillit de l'Acrocorinthe, et où Pégase allait se désaltérer. A Athènes, c'est sur un groupe de rochers superbes que s'élèvent les Propylées, les temples de la Victoire sans ailes et de Minerve Poliade, et le Parthénon qu'on aperçoit du golfe Saronique, majestueux encore dans ses ruines, élégant et fier. A Rhamnus, la situation des deux temples est d'une beauté incomparable. Bâtis à l'extrémité d'un plateau dont le sol est riche, mais coupé de rochers et couvert çà et là de grands chênes, ces petits monuments se détachaient sur une montagne plus élevée ou sur le ciel, suivant le point d'où on les regardait. A leur pied, au bas d'une pente abrupte, s'ouvrait le port de Rhamnus sur le détroit de l'Euripe qui sépare l'Attique de l'Eubée. Tournés vers l'orient, ils présentaient leur colonnade latérale à ceux qui naviguaient sur l'Euripe, et ils étaient séparés du précipice par une plate-forme que soutenaient des murs d'une construction imposante. A gauche du port, en regardant la mer, se dressait sur une éminence l'antique forteresse construite tout en marbre, et dont nous avons vu la porte grandiose et les fortes murailles du plus beau travail hellénique. Mais les deux temples dominaient et le port et la forteresse, et les collines de l'Eubée qu'on aperçoit sur l'autre rive, creusées de ravins profonds qui laissent pénétrer le regard dans la presqu'île. Impossible de choisir un plus beau site pour y placer le temple de Némésis. Aussi les anciens, supposant qu'elle se plaisait dans ce pays d'une magnificence sauvage, l'appelaient la vierge de Rhamnus, *Rhamnusia virgo*.

Quelquefois, comme à Épidaure ou dans la plaine d'Olympie, le temple est environné d'un bois sacré, et l'on y arrive en traversant des ombrages d'oliviers, de platanes ou de cyprès, des clairières égayées par des palestres, des lieux peuplés de statues, ornés d'autels, de trépieds, de stèles honorifiques, de colonnes où sont inscrits les noms des malades guéris par Esculape, ou de chars consacrés aux vainqueurs des jeux Olympiques.

Que s'il nous plaît d'aller maintenant visiter les colonies grecques, nous n'avons qu'à suivre le cours du fleuve qu'arrose la plaine d'Olympie. Touchée de l'amour d'Alphée pour la nymphe Aréthuse, la mer laissera couler le fleuve d'eau douce sans y mêler l'amertume de ses ondes, et nous nous retrouverons sur les côtes de la Sicile, en vue de Syracuse, près de la nymphe changée en fontaine... Le peuple qui, dans sa naïve poésie, trouva des fictions aussi aimables pour exprimer l'attachement des colonies à leur métropole, malgré la distance et à travers les flots de la mer, un tel peuple, dis-je, devait porter en toute chose la délicatesse des impressions, le sentiment de l'art. Pas un temple de la Sicile qui ne soit situé sur une acropole ou au sommet d'un amphithéâtre, ou sur un soubassement de rochers dominant des collines taillées en remparts. Métaponte, Crotone, aussi bien que Syracuse, Sélinonte, Agrigente, font bien voir que les Grecs ont excellé à choisir le site de leurs monuments. « Lorsqu'on s'arrête à l'entrée de l'Acropole, dit M. Hittorff (*Notice sur les ruines d'Agrigente*), et qu'on voit de ce point les mouvements du sol sur lequel s'élevait la rivale de Carthage, et les montagnes aux belles silhouettes avec les vallées qui les environnent, enfin l'immense étendue de la mer Libyque, on se trouve impuissant à décrire le panorama que l'œil embrasse d'un seul regard. »

Par quelle fatalité le seul auteur antique dont nous possédions un livre sur l'architecture n'a-t-il connu aucun de ces beaux temples qui, depuis la rive occidentale de l'Italie jusqu'au fond de la mer Égée, décoraient les villes grecques, couronnaient les promontoires et souvent embellissaient toute une province! Vitruve, en parlant de l'orientation des temples, a posé un principe qui est démenti par toute l'architecture grecque. « Les demeures sacrées des dieux immortels, dit-il, doivent être « orientées de manière que, si rien ne s'y oppose, la statue du dieu qui « aura été placée dans la cella regarde l'occident, afin que ceux qui « viennent faire des sacrifices aient le visage tourné vers l'orient et vers « la statue, et pour que le dieu lui-même, paraissant se lever avec le « soleil, jette ses regards sur les suppliants et les sacrificateurs. » Contrairement à ce passage de Vitruve, tous les temples grecs sont tournés vers l'orient, un seul excepté, celui d'Apollon Épicurius, à Phigalée, qui est orienté nord et sud.

Mais nous voici arrivés à une des plus hautes et des plus belles questions de l'architecture, la polychromie.

L'architecture doit-elle être coloriée à l'extérieur? Telle est la question. Nos archéologues en ont cherché la solution dans les faits : c'est par les principes qu'il faut chercher à la résoudre.

Il y a quelque trente ans, personne ne songeait à la polychromie. Les rares voyageurs qui avaient exploré les monuments antiques de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, avaient admiré ces monuments dans leur majestueuse unité. Quelques-uns, ayant aperçu des traces de couleur parmi les ruines, avaient détourné les yeux et s'étaient promis de garder le silence sur une pratique dont la seule hypothèse leur paraissait une injure au génie grec. Cependant l'archéologie, poussant de toutes parts ses investigations, découvrit dans les vieux temples doriques du VIe siècle avant notre ère des preuves nombreuses que la couleur avait été appliquée par les Grecs à l'extérieur de leurs édifices. M. Hittorff, après avoir étudié les temples de la Sicile, fut le premier à révéler ce fait au monde savant, et il le fit avec beaucoup d'éclat en donnant un corps à ses observations, qu'il érigea plus tard en système (*Restitution du temple d'Empédocle*). Presque aussitôt vinrent les découvertes faites à Métaponte par le duc de Luynes, puis les affirmations d'un architecte fort estimé en Allemagne, M. Semper, et celles d'un antiquaire italien, le duc Serra di Falco. Au commencement, ces révélations furent accueillies par l'incrédulité; on aima mieux nier la polychromie chez les Grecs que d'avoir à en justifier ces grands artistes, nos maîtres. Mais certains passages de Dicéarque, de Vitruve, de Pline, remis en lumière, ainsi qu'un mot de Pausanias sur deux tribunaux d'Athènes, le tribunal *rouge* et le tribunal *vert*, furent invoqués à l'appui des faits. Ne voulant pas reculer même devant l'évidence, quelques antiquaires, tels que Millin, eurent le courage d'attribuer la peinture extérieure des édifices à un reste de barbarie. Depuis, les magnifiques restaurations du Parthénon par M. Paccard, et du temple d'Égine par M. Blouët d'abord, ensuite par M. Garnier, ont à peu près levé tous les doutes, sinon touchant les détails de la polychromie antique, au moins sur l'empire de cette coutume chez les anciens. Il a été avéré que les Grecs avaient très-souvent colorié leurs temples, que les triglyphes étaient peints en bleu, comme l'avait indiqué Vitruve (*cera cærulea*); qu'en général, le fond des métopes était d'un rouge de brique ou d'un rouge ardent de cinabre; que des méandres de diverses couleurs, souvent rehaussées de dorures, couraient sous la frise; que les colonnes étaient recouvertes d'une couche d'ocre jaune, et les tympans d'une teinte azurée. Dès lors, comme s'il se fût agi d'une pure question de fait, tout le monde a rendu les armes, et l'on a vu s'éteindre une polémique illustre qui avait passionné l'archéologie moderne et qui semblait devoir renouveler les lois du goût. Le sentiment s'est laissé étouffer par l'érudition; l'esthétique a été vaincue par les textes. Et pourtant, la philosophie de l'art doit s'élever au-dessus de l'histoire; c'est le privilége des prin-

cipes d'être indépendants de la tradition, et de passer avant tout, même avant les Grecs.

La supériorité du dessin sur la couleur a été suffisamment prouvée au commencement de cette Grammaire. Tout dessin étant un projet de l'esprit, — nos pères écrivaient *dessein*, — représente une pensée : la couleur ne représente qu'un sentiment ou une sensation. La variété est donc l'essence même de la couleur, comme l'unité est l'apanage du dessin, car les sentiments et les sensations diffèrent : la raison est une. Aucun être n'existe qu'à la condition d'avoir une forme ; c'est par là qu'il se distingue du reste de l'univers. La couleur sans le dessin ne suffit point à affirmer l'existence d'un être quelconque, ni à exprimer une pensée. Le ton de la chair humaine ne nous donnera jamais une idée de l'homme ; la nuance des lèvres ne nous donnera pas l'idée d'une bouche. Il n'appartient qu'au dessin de manifester l'idée, et il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de concevoir l'unité. Tandis que la nature enfante la variété infinie des individus, l'homme s'élève à la conception de l'espèce, à la création du type, et il ressaisit l'unité à travers l'infinité des nombres.

Aussi voyons-nous que la création, à mesure qu'elle s'élève, abandonne la couleur pour le dessin et tend à la monochromie. Aux premiers règnes de la nature sont départies les couleurs les plus magnifiques et les plus intenses ; les minéraux en renferment tous les trésors et en sont eux-mêmes l'étincelante matière. Les végétaux brillent déjà d'un éclat moins violent, plus harmonieux ; viennent ensuite les animaux qui sont d'autant plus riches de couleurs qu'ils sont moins intelligents, comme si la beauté de leur parure leur était donnée en compensation de l'intelligence qui leur manque. A mesure qu'ils s'approchent de l'homme par leurs facultés, les animaux perdent la variété de leurs tons. Le plus triste plumage est celui des oiseaux qui font entendre des accents de poésie, et les quadrupèdes dignes de vivre en société avec l'homme ont un pelage presque monotone, comme le chien, ou une robe presque uniforme, comme le cheval. Enfin, quand l'homme est apparu, portant en lui le don divin de la pensée, il s'est montré revêtu d'une couleur dont les nuances légèrement imperceptibles se fondent dans l'unité. Ainsi l'ont vu les grands peintres et même de grands coloristes, les Titien, les Corrége.

Mais si le corps humain est à peu près monochrome au dehors, il contient à l'intérieur des colorations brillantes qu'annoncent déjà le vermillon de ses lèvres, et les tons variés de sa prunelle quand il ouvre ses paupières. Devenu créateur à son tour, devenu artiste, l'homme trouve dans son corps les lois qui vont présider à ses créations. Se connaissant lui-même, il devra mettre dans son œuvre d'art par excellence, qui est

l'architecture, les qualités de son être : la proportion, la symétrie extérieure, la monochromie au dehors, la polychromie au dedans.

Quand il est bien situé, tout monument d'architecture, surtout le monument religieux, le temple, s'environne de la nature et s'y encadre. Mais la nature est un coloriste incomparable; elle seule a conservé les secrets de la couleur. Comment donc colorier un monument sans tenter une lutte inégale, impossible? Que seraient nos décorations les plus admirables, celles qui nous éblouissent sur la scène de nos théâtres, si on les transportait en pleine campagne pour les comparer à ces splendeurs du couchant que les Grecs appellent la royauté du soleil (βασιλεύσις)? Auprès des spectacles que nous donne ce décorateur sublime, combien nous paraîtraient misérables les inventions humaines en ce genre, et nos lumières artificielles, et nos lourdes harmonies, et nos terrestres couleurs! Au contraire, si le temple, bâti sur un promontoire, ou au milieu d'un bois, ou sur une colline ombragée de pins et de lentisques comme à Égine, ou dans une plaine de roses comme à Pœstum, si le temple, disons-nous, est d'un seul ton, quel caractère ne va-t-il pas emprunter de cette indivision qui le fera paraître plus grand, de cette simplicité qui le fera paraître plus solennel! Monochrome, il se détachera mieux sur les magnificences du paysage, en contrastant par son unité invariable avec les changeants spectacles de la végetation et du firmament, et, par cette unité même, il exprimera la pensée de l'homme au sein de la nature inférieure, qui peut bien engendrer la vie, la variété et la couleur, mais qui ne peut ni créer ni comprendre la pensée.

Quand nous serons entrés dans l'intérieur du temple et que nous n'aurons plus sous les yeux les décorations de la nature, alors la polychromie sera opportune et pourra devenir nécessaire pour spécialiser le culte, pour préciser la pensée qui réside dans l'axe de l'édifice. L'architecture nous ayant dit au dehors tout ce qu'elle voulait et devait nous dire, rien ne s'oppose maintenant à ce que sa parole soit répétée au dedans par la peinture, et que cette seconde parole vienne compléter et définir l'éloquence de la première. « De la connaissance certaine, dit M. Hittorff, que les premiers temples des Grecs étaient de bois, et leurs premières idoles venues d'Égypte de la même matière recouverte de couleurs conservatrices, je concluais que le besoin de la conservation des sanctuaires devait leur faire appliquer des couleurs analogues, afin que les temples et les idoles pussent offrir, avec une égale durée, un aspect concordant. » C'est là un argument décisif peut-être, mais seulement pour la polychromie *intérieure*.

La seule coloration admissible à l'extérieur d'un monument, c'est la

polychromie naturelle, par exemple le mélange discret de certains marbres dans leur application aux grandes parties de l'édifice, lorsqu'il s'agit surtout de les distinguer nettement dans un pays brumeux. L'emploi raisonné des matériaux naturels, tels que les a colorés le coloriste par excellence, n'a plus rien de ce caractère capricieux et variable qui répugne à l'architecture monumentale. « Admirons encore ici l'antique Égypte jusque dans ses écarts, dit Humbert de Superville. En sillonnant comme elle a fait les murs extérieurs et les différents membres de ses édifices de milliers de figures, et en les relevant encore des couleurs les plus éclatantes, elle n'a fait, pour ainsi dire, que se créer une nouvelle espèce de matériaux bariolés; il n'y a là ni sculpture ni peinture comme *telles*, et l'unité architectonique est conservée. »

Il ne faut pas s'y tromper, au surplus, le principe de la monochromie n'est applicable dans sa sévérité qu'à l'architecture monumentale. Qu'une construction familière, une maison isolée, une villa, soient peintes à l'extérieur, il n'y a rien là qui offense le sentiment public, car de tels bâtiments ne représentent que l'humeur particulière de ceux qui les habitent, et dès lors le goût individuel peut s'y donner un libre cours. Mais le monument qui s'élève à l'endroit le plus apparent d'une cité, et qui symbolise la pensée religieuse ou patriotique d'une nation entière, comment le concevoir autrement que monochrome? S'il est la propriété de tous, il ne doit porter les couleurs de personne; s'il est l'image de la pensée générale, il faut en exclure ce qui est relatif, individuel, éphémère. Oui, l'unité d'aspect est nécessaire à un monument qui manifeste le sentiment universel. Comment, d'ailleurs, l'ensemble aura-t-il sa signification et sa valeur, si chaque membre de l'édifice s'en distingue par un ton propre et le dispute aux autres en importance et en éclat; si le triglyphe montre sa tête bleue et la métope son fond rouge; si les gouttes brillent en jaune, si le regard est sollicité, ici par le ton violent de la bandelette, là par les feuilles alternativement rouges et vertes qui décorent la belle moulure en bec de chouette couronnant le chapiteau des antes et les corniches inclinées; enfin, si les bordures dorées qui encadrent ces feuilles ajoutent encore leur scintillement à ces voyantes et tranchantes couleurs?

Un écrivain qui a soutenu éloquemment la polychromie par respect pour l'antiquité, l'auteur de *l'Acropole d'Athènes*, nous apprend qu'une loi rapportée par Lucien défendait de paraître dans la procession sacrée, et même dans les jeux publics, avec des vêtements de couleur. Quel trait de lumière fait jaillir cette révélation inattendue! Pourquoi donc la polychromie fut-elle interdite dans les vêtements, si ce n'est pour que l'unité du sentiment populaire, qui doit se manifester en un jour de fête,

ne fût pas troublée par les fantaisies individuelles et la bigarrure des couleurs? Mais un monument, un temple, est-il autre chose qu'une fête, continuelle, pour ainsi dire, une expression pétrifiée de cette communion de tout un peuple qui, à certains jours, s'affirme sur la place publique, et dont la grande architecture doit offrir un emblème permanent, immobile, éternel?

Ah! sans doute, il nous répugne de penser que des artistes comme Phidias, Ictinus, Carpion, Mnésiclès, ont pu se tromper sur une seule question d'art, eux qui avaient si merveilleusement compris toutes les autres. Mais qui nous assure qu'ils n'ont point cédé à l'influence des idées religieuses, que l'autorité hiératique n'attachait point aux couleurs une signification symbolique et traditionnelle? Qui sait, d'ailleurs, comment fut traitée la polychromie dans cette contrée qui a eu le privilége de donner son nom à l'atticisme? De tous ceux qui ont vu Athènes, il n'en est aucun certainement qui ait regretté l'effacement des couleurs dont les temples furent jadis revêtus. Le temps, ce grand constructeur de ruines, a été plus habile que les Grecs, en faisant disparaître le coloriage qui recouvrait les beaux marbres ivoirins des Propylées, du Parthénon, de Minerve Poliade, du temple de Thésée. Ramenées à un ton uniforme d'une gravité solennelle, ces ruines ne laissent rien à désirer de la brillante parure qu'elles n'ont plus. Chacun a pu le remarquer, d'ailleurs, en tous lieux : les monuments de l'architecture ne sont jamais plus imposants que dans les nuits claires, lorsque la lune les enveloppe de sa lumière mystérieuse, et, en les simplifiant, les idéalise. Cette poésie est due au triomphe de l'unité, de l'unité qui est le principe de toute grandeur... Après tout, si les Grecs se sont élevés si haut, c'est qu'ils ont remanié selon leur beau génie l'héritage que leur avaient transmis l'Égypte et les nations orientales. Restons libres envers eux comme ils le furent eux-mêmes à l'égard de leurs devanciers. Le progrès dans les régions de l'art doit s'accomplir par deux éléments qui ne sont pas incompatibles : le respect et la réforme de la tradition.

CHARLES BLANC.



RECHERCHES

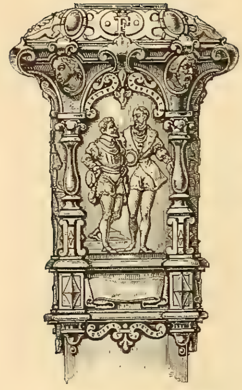
SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

(*Suite* [1].)

V

PERIODE MODERNE.



Au risque de passer pour un romantique impénitent, malheur dont je suis d'avance consolé, j'oserai redire que le mouvement qui se produisit dans l'art, aux approches de 1827, fut un mouvement de résurrection et de délivrance. Il fallait rompre, à tout prix, avec les formes pseudo-classiques dont l'Empire et la Restauration avaient tant abusé; il fallait, par une étude plus naïve de la nature, rajeunir l'école appauvrie, l'arracher au culte stérile d'une antiquité qu'elle avait cessé de comprendre, et la mettre en communication plus directe avec les chefs-d'œuvre des époques glorieuses. L'orfévrerie et la joaillerie se trouvèrent inévitablement associées aux autres arts dans ce travail de rénovation; mais, comme elles sont toujours plus lentes que la peinture et la statuaire dans leurs évolutions timorées, elles mirent quelque temps à se laisser pénétrer par l'esprit nouveau. Les successeurs im-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 15 et 82; t. X, p. 14 et 120; t. XI, p. 110, 250 et 349; t. XIV, p. 176 et 236.

médiats des orfévres du temps de l'Empire ne pouvaient d'ailleurs brûler en un jour ce que leurs maîtres avaient si longtemps adoré; nous devons donc, dans notre zèle à tout raconter, nous arrêter un instant sur cette période intermédiaire qui, au milieu de bien des hésitations et de bien des défaillances, prépara l'avénement de la nouvelle école.

Un rapide coup d'œil jeté sur les œuvres réunies à l'Exposition industrielle de 1819, la première qui ait eu lieu après le retour des Bourbons, suffirait à la rigueur pour apprécier dans sa vérité le caractère de l'orfévrerie à cette époque. Odiot, Biennais et Thomire sont toujours de ce monde; Fossin père, qui a succédé à Nitot, expose des bouquets en diamants; Douhault-Wieland persiste à fabriquer des strass, Schey et Frichot continuent à inonder l'Europe de leur bijouterie d'acier poli, et les coraux de Rémusat sont encore à la mode. Mais aux noms de ces artistes qui, malgré la charte octroyée, restent fidèles aux méthodes de l'art impérial, s'ajoutent des noms nouveaux : Cahier est orfévre du roi, Bapst et Ménière sont joailliers de la couronne, et Fauconnier, qui sera célèbre tout à l'heure, commence à faire parler de lui.

Charles Cahier, à qui les documents contemporains attribuent une véritable importance, avait débuté sous l'Empire. Dès 1806, après que la couronne d'épines eut été restituée à Notre-Dame par l'ordre de Napoléon, il fut chargé d'exécuter un grand reliquaire de cuivre, doré d'or moulu, pour renfermer la relique sacrée. En 1811, le trésor de la cathédrale de Paris possédait aussi un certain nombre de pièces de Cahier, telles qu'un soleil en argent, un calice en vermeil, un ciboire, deux burettes et une aiguière avec son bassin, également en vermeil[1]. Il est certain que Cahier faisait avant tout de l'orfévrerie religieuse; aussi devint-il, sous ce rapport, l'homme de la situation et l'artiste le plus autorisé lorsque, la Restauration s'étant accomplie, les églises, honteuses de leur pauvreté, demandèrent qu'on leur rendît l'équivalent des richesses qui leur avaient été enlevées. Cahier fit paraître alors beaucoup d'activité et de zèle. Dans son compte rendu de l'Exposition de 1819, M. Héricart de Thury signale parmi ses productions une Vierge en argent « de la plus grande beauté, » un superbe soleil avec un ange adorateur, un calice et un saint ciboire. L'esprit du temps étant donné, j'ai des doutes sur la beauté et surtout sur le caractère de ces pièces qui, j'imagine, devaient allier à une certaine pauvreté de profil une roideur voisine encore du goût antérieur.

Mais Cahier ne faisait pas que de l'orfévrerie religieuse : ses ateliers

1. Gilbert. *Description de la basilique métropolitaine de Paris*, 1811, p. 44 et 48.

avaient fourni à l'Exposition « une belle aiguière d'après les dessins de M. Montagny » (sans doute Élie-Honoré Montagny, qui avait été peintre de la reine de Naples, et qui sculptait un peu froidement des bas-reliefs et des figurines en cire), et ensuite « une fontaine à thé en forme de vase antique, » qui n'avait pas moins d'un mètre de hauteur, et sur les flancs de laquelle on voyait des enfants, des fleurs, un génie marin pinçant de la lyre, et même une figure d'Esculape, personnage médical dont la présence sur un vase de ce genre ne peut s'expliquer que par ce fait qu'en 1819 le thé, boisson nouvelle, était plutôt considéré comme un remède que comme la liqueur inspiratrice dont nous abusons aujourd'hui. Cette pièce importante avait été exécutée d'après les dessins de Lafitte, un des plus sages, un des plus ennuyeux élèves du baron Regnault. Quoi qu'il en soit, le succès ne fut pas douteux, et Cahier reçut une médaille d'or.

En 1823, il reparut à l'Exposition avec un reliquaire en vermeil destiné à renfermer la sainte ampoule. La base de ce petit monument, plus important encore que le reliquaire de la couronne d'épines, était ornée d'une série de médaillons reproduisant les effigies de tous les rois de France. Sur le couvercle, un ciseleur peu connu aujourd'hui, Rodriguez, avait figuré en bas-relief le couronnement de Clovis et celui de Louis XVI. Les documents du temps nous apprennent que l'exécution de ce reliquaire (qui doit être encore à la cathédrale de Reims) valut à Cahier « les suffrages les plus augustes. »

L'année suivante, l'artiste se vit chargé, en qualité d'orfévre du roi, d'un travail d'un genre particulier. Le gouvernement fit transférer à Saint-Denis diverses reliques royales, l'ongle du pouce de la main droite de Louis XIV, un ongle du pied de Henri IV, une touffe de cheveux de Marie de Médicis. Cahier exécuta trois coffrets en vermeil pour renfermer ces débris vénérés. Bientôt après, Louis XVIII étant mort, l'artiste fit les plaques, également en vermeil, qui furent posées sur son cercueil, de même que les boîtes où l'on avait placé le cœur et les entrailles du roi[1]. Il eut à s'occuper ensuite de l'exécution des vases qui servirent au sacre de Charles X, et dont il demanda les dessins à Lafitte, son inspirateur ordinaire.

A l'Exposition de 1827, Cahier figura au premier rang; mais après la révolution de Juillet, il s'effaça peu à peu; toutefois, *le Vrai conducteur parisien* nous parle encore, en 1833, de son atelier du quai des Orfévres,

1. M. Fossé-Darcosse possédait, dans sa collection d'autographes vendue en 1862, la quittance donnée à ce propos par Cahier, le 9 octobre 1824.

et, sans être bien vieux, plus d'un de nos lecteurs se rappelle sans doute l'honorable artiste et son long succès.

La réputation de Cahier fut égalée, sous la Restauration, par celle de Fauconnier, sur lequel nous sommes heureux de pouvoir consigner ici des détails inédits et authentiques. Issu d'une famille d'orfévres lorrains, Jacques-Henri Fauconnier est né à Longwy vers la fin de 1776. Son oncle, un modeste artiste provincial, fut son premier maître; mais cet enseignement ne pouvant suffire à son ambition, Fauconnier vint à Paris à dix-huit ans, et, peu après, il entra chez Claude Odiot. Il n'était encore, il faut le dire, qu'un ouvrier inexpérimenté; mais il fit des progrès si rapides, qu'Odiot ne tarda pas à le placer à la tête de son atelier d'orfévrerie. Quelques années après, Fauconnier se maria, et, s'étant établi pour son compte, il créa une des maisons les plus renommées de Paris. A une date que nous ne saurions préciser, mais qui est antérieure à 1819, il était devenu orfévre du duc d'Angoulême et de la duchesse de Berry.

C'est, du reste, à cette même année 1819 que remontent les premiers succès de Fauconnier. Il exposa divers services d'argenterie, avec des pièces de luxe et d'apparat, entre autres une fontaine de vermeil. Cette fontaine, disait M. Héricart de Thury dans son rapport, « est un véritable chef-d'œuvre... Elle offre un nouveau degré de perfection jusqu'ici inconnu en orfévrerie, dans l'application ingénieuse d'un mouvement de pignon et de crémaillère qui fait rentrer dans la base ou piédestal de la fontaine les robinets, qui font toujours un mauvais effet. » Voilà, j'espère, un mot significatif et bien digne d'arrêter au passage l'attention du lecteur. Faire un effort d'esprit pour dissimuler les robinets d'une fontaine, alors qu'il eût été si charmant et peut-être si facile d'y trouver un motif d'ornementation, un élément décoratif !... On n'y aurait pas manqué jadis. Mais la rectitude du style de l'Empire avait rendu timides les artistes les mieux doués, et Fauconnier, imparfaitement affranchi des leçons qu'il avait puisées chez Odiot, ne sentait pas alors le prix du détail qui fait saillie, qui rompt la monotonie d'un profil, qui accidènte une silhouette. Il lui restait encore beaucoup à apprendre.

En 1823, Fauconnier exposait, avec un succès des plus honorables, l'aiguière qu'il avait faite pour le baptême du duc de Bordeaux. Des pièces d'un goût analogue complétaient son exposition; mais nous trouvons dans le rapport officiel du jury un détail qu'il ne faut pas omettre : « On doit à M. Fauconnier une collection de bons modèles pour l'imitation de divers animaux. » Or, il est bon de se rappeler que, de l'aveu de ceux qui l'ont connu, Fauconnier n'était nullement sculpteur, et que

c'est à peu près à cette époque qu'entrait dans ses ateliers un jeune homme alors ignoré, notre glorieux maître Barye.

Des hommes de talent se groupaient d'ailleurs autour de Fauconnier, et lui venaient en aide dans l'exécution de ses ouvrages. Le sculpteur ordinaire de la maison était M. Jean-Baptiste Plantar qui, m'assure-t-on, vit encore. Les monuments de Paris ont gardé la trace de l'activité de M. Plantar, car c'est à son ciseau qu'on doit les sculptures décoratives de la chapelle expiatoire de la rue d'Anjou, de la Bourse et de Notre-Dame-de-Lorette. Contemporain de Percier et de Fontaine, M. Plantar entendait l'ornement dans une manière sobre et un peu sèche. Que dirai-je? il pratiquait la sculpture à la dernière mode de 1820, et je le lui pardonne de grand cœur, ne trouvant pas mauvais après tout qu'un artiste soit de son temps. Fauconnier, qui pensait de même, employait beaucoup M. Plantar. Charles X ayant commandé à l'orfévre un grand vase en argent dont il voulait faire cadeau au sultan Mahmoud, ce fut M. Plantar qui en sculpta les ornements. Il fut aussi chargé de la partie décorative de la coupe en vermeil, de forme antique, dont la duchesse de Berry fit présent à Girodet. Mais, ici, le concours de deux artistes plus célèbres avait été invoqué : cette coupe reposait sur un socle orné de deux bas-reliefs représentant, l'un *Pygmalion amoureux de sa statue*, l'autre *le Retour de Télémaque*. Girodet, innocemment trompé par Fauconnier et ignorant qu'il travaillait pour lui-même, en avait donné les dessins; Bosio en avait fait les modèles. Cette coupe — est-il besoin de le dire? — était conçue dans le style grec. Quant au travail de ciselure, il avait été confié, de même que celui du vase offert au sultan, à Tamisier, artiste dont on n'a jamais parlé, et que Fauconnier regardait cependant comme son plus habile ciseleur. Ce Tamisier était un homme de mœurs étranges; il travaillait à ses heures, se faisant payer largement, et restant ensuite des mois entiers sans toucher à ses outils. Fauconnier, qui le traitait en enfant gâté, cédait à ses moindres caprices; Tamisier, riche un jour, pauvre le lendemain, imagina de partir pour Londres, et il y mourut misérablement.

De son côté, Fauconnier vit bientôt, malgré son succès persistant, approcher le terme de ses prospérités. Plus touché des questions d'art que des questions de chiffres, il n'épargnait rien pour bien faire, et telle pièce exceptionnelle finissait par lui coûter plus d'argent qu'elle ne lui en rapportait. Nous sommes en mesure d'en citer un exemple : après avoir achevé pour Charles X le grand vase dont nous parlions tout à l'heure, Fauconnier y reconnut quelques imperfections de détail, et il se décida à faire fondre à nouveau les parties qui lui paraissaient mal réus-

sies. Le sentiment était bon, le calcul mauvais, car, en fin de compte, Fauconnier perdit huit mille francs sur l'exécution de cette pièce. Ce n'est pas à ce métier qu'on s'enrichit. Les événements de 1830 vinrent, en outre, mettre le désarroi dans ses affaires : il fallut liquider une situation compromise, vendre les modèles depuis longtemps préparés, et renoncer à toute espérance d'avenir.

Cependant, tout n'était pas fini pour Fauconnier. Un de ses clients, M. le duc de Montmorency, avait fait racheter, sans en rien dire, les plus beaux modèles de l'artiste, et, avec cette générosité qui rehausse si bien l'éclat d'un grand nom, il fit un jour appeler l'orfévre, le remit en possession de ses trésors perdus, et lui annonça qu'il venait d'obtenir pour lui, de Madame Adélaïde, l'autorisation de s'installer dans une des dépendances de l'hôtel Monaco, rue de Babylone. Ainsi, grâce à son généreux protecteur, Fauconnier put connaître encore les joies du travail : c'est alors, c'est-à-dire en 1832, qu'il entreprit l'exécution du grand vase offert par les gardes nationales de France au général La Fayette. Cette œuvre qui, à l'Exposition de 1834, valut à l'artiste le rappel de la médaille d'or, ne fut terminée qu'après la mort de La Fayette. Son fils George, à qui elle fut solennellement remise, la plaça au château de Lagrange, dans la bibliothèque du général, et j'ai quelque raison de supposer qu'elle y est encore.

Il nous reste, du vase de La Fayette, une faible gravure au trait par Ribault, et une description anonyme insérée dans un almanach du Pas-de-Calais. Mais, à défaut de l'œuvre originale que nous ne connaissons pas, ces documents suffisent pour en faire apprécier le style. Ici encore, l'art antique avait fourni la forme générale et les motifs principaux de l'ornementation. Le monument, dont la hauteur totale est de trois pieds et demi, se compose d'un vase de vermeil placé sur un piédestal à pans coupés de même métal, qui repose lui-même sur une base légèrement en saillie. Le vase est décoré au collet par une couronne civique, et sur la panse par deux génies en bas-relief tenant une draperie sur laquelle on lit les mots : *La France au général La Fayette.* Au-dessous sont symbolisés par leurs attributs traditionnels les arts et l'industrie. Le culot est orné de plantes et de fleurs d'Amérique, souvenirs des contrées lointaines où le géneral avait conquis sa première renommée. Sur chacune des faces du piédestal est figuré un bas-relief relatif aux épisodes les plus saillants de la vie de La Fayette ; enfin, les quatre statues en ronde bosse de la Liberté, de la Sagesse, de l'Égalité et de l'Union, se tiennent debout à chacun des angles du piédestal. L'ensemble, élégant, sobre et simple, présente au regard une certaine sévérité d'aspect.

Le vase offert à La Fayette fut la dernière œuvre importante de Fauconnier. Si disposé qu'il fût encore à bien faire, l'habile artiste ne put, même au prix d'un succès réel, se relever tout à fait et lutter contre les conséquences de sa catastrophe passée. Mais alors même que la désorganisation plus ou moins complète de ses ateliers menaçait de stériliser ses derniers efforts, il voulut être utile encore à l'art qu'il aimait, et, aidé par quelques subsides de la direction des beaux-arts, il essaya de fonder une école de ciselure. Ayant réuni autour de lui quelques jeunes artistes de bon vouloir, il mit à leur tête l'aîné de ses neveux, M. Auguste Fannière, dont nous aurons à reparler, et il eut un instant cette joie d'entrevoir que l'art nouveau était de force à lutter contre les principes surannés dont les orfévres en vogue étaient alors les représentants ; mais Fauconnier étant mort le 12 janvier 1839, l'atelier qu'il avait formé se dispersa, et les germes qu'il avait semés ne se développèrent que plus tard.

Fauconnier, nous l'avons dit, n'était pas sculpteur, il n'était pas ciseleur non plus, mais il était expert au travail de l'orfévrerie proprement dite ; il avait, de plus, le feu sacré (il l'a prouvé en se ruinant) ; il savait concevoir une pièce, en assembler les éléments, en varier les formes, et, habile à utiliser le talent de ses collaborateurs, il a pu, pendant la période de la Restauration, être considéré, non sans raison, comme un des esprits les plus sincèrement préoccupés de la recherche d'une voie meilleure. « Ce fut dans son atelier, a dit M. le duc de Luynes, qu'on a fait les premières pièces d'orfévrerie dans le style de la Renaissance. » En définitive, Fauconnier semble avoir pressenti l'art du lendemain, de même que Népomucène Lemercier a pu, dans une certaine mesure et quelquefois à son insu, préparer l'esprit des spectateurs timides aux exubérances du drame de Victor Hugo.

Il est certain que les approches de 1830 furent signalées par un certain mouvement en avant dans le travail du métal, de jour en jour perfectionné. On avait admiré à l'Exposition de 1823 les deux tables en bronze doré, exécutées par Denière, dans le goût du règne de Louis XIV, de même que ses lustres et ses candélabres qui, aux yeux du jury, révélaient un progrès réel dans les procédés de la dorure ; les bronzes de Galle n'avaient pas été moins remarqués, et ces réputations nouvelles paraissaient bientôt devoir tenir en échec les vieilles renommées de Thomire et de Ravrio. Sous l'outil de Dammerat, dont nous avons déjà parlé, de Lemaire et de Jeannest, la ciselure tendait à se montrer mieux inspirée ; enfin on vit bientôt renaître un procédé longtemps négligé, le repoussé.

Une tradition, qui nous a été verbalement conservée, attribue à un modeste artiste de Strasbourg, Kirstein, une grande part dans la renaissance de ce procédé. A défaut d'une biographie dont les éléments nous manquent, nos informations particulières nous permettent de rappeler que Kirstein exposa plusieurs fois au Salon. Ses débuts sont contemporains de l'Empire. En 1810, il exposait deux bas-reliefs représentant des chasses, et neuf médaillons en argent, ciselés et *relevés*, ce qui, dans la pensée des rédacteurs du Catalogue, équivaut évidemment à l'ancien mot *repoussé*. Après un entr'acte consacré sans doute à quelque travail d'industrie, Kirstein reparut au Salon de 1827 avec un bas-relief représentant *le Christ et la Samaritaine*, et qui, cette fois, est désigné comme en argent repoussé. Des productions analogues figurèrent au Salon de 1834, entre autres un grand vase d'argent sur les flancs duquel l'artiste avait reproduit, d'après le modèle de Thorwaldsen, *le Triomphe d'Alexandre*. La *Statistique des beaux-arts*, publiée en 1835 par Guyot de Fère, nous apprend qu'à cette époque Kirstein vivait encore à Strasbourg. Nous n'avons pu trouver la date de sa mort[1].

Quant à l'œuvre de Kirstein, il ne se compose pas seulement de ces vases d'argent ciselés, de ces bas-reliefs qu'il faisait de temps à autre pour les expositions; le maître de Strasbourg a laissé aussi des boîtes, des tabatières, de menus objets d'un travail patient et délicat. Les curieux ont vu passer récemment, à la vente du prince Demidoff, deux boîtes en or, de forme carrée, à coins arrondis, qui portaient toutes deux sa signature. Des bas-reliefs représentant des kermesses flamandes composaient, avec des ornements à demi grecs, à demi Louis XVI, la décoration de la première de ces boîtes; la seconde était ornée de deux sujets traités en haut-relief, *un Cheval attaqué par un lion*, et *Saint Georges combattant le dragon*. Les amateurs les ont noblement payées, d'abord parce que nous vivons en un temps où les tabatières se vendent plus cher que les statues, et ensuite parce que ces deux boîtes étaient ciselées finement et non sans esprit. Quant à la part que le vieux Kirstein paraît avoir eue dans la renaissance du procédé du repoussé, auquel l'orfévrerie avait dû jadis des œuvres si précieuses, il n'est point dans notre pensée d'en contester l'importance; mais il est cependant nécessaire de dire que ses essais furent quelquefois malhabiles, toujours timides. Je tiens d'un

1. Le fils du ciseleur strasbourgeois, Frédéric Kirstein, a lui-même exposé, en 1834, un bas-relief en argent représentant un sujet de chasse; mais, cette concession faite aux enseignements paternels, il s'est adonné à la sculpture, et on a vu de lui, en 1838 et en 1842, des médaillons en plâtre et des bas-reliefs en marbre, dont la critique n'a pas cru devoir s'occuper.

artiste, excellent juge en ces matières, que Kirstein père n'obtenait, en repoussant le métal, que des reliefs très-doux, et que, lorsqu'il voulait accentuer un peu vigoureusement des saillies et détacher de la masse une figure ou un ornement, il avait recours à des ruses naïves, et, notamment, qu'il ne se gênait pas pour rapporter des morceaux par le moyen de la soudure, méthode qui pouvait être tolérée en des temps candides comme les règnes de Louis XVIII et de Charles X, mais que les ciseleurs modernes rougiraient d'employer aujourd'hui. Il est juste, cependant, de tenir compte à Kirstein des difficultés contre lesquelles il a eu à lutter, et du zèle, souvent heureux, qu'il a montré pour remettre en honneur un procédé de fabrication que les orfévres de l'Empire avaient cessé de pratiquer.

Ainsi, au moment où nous sommes parvenus, il se faisait dans tous les ateliers un mouvement de rénovation qui tendait non-seulement à rajeunir les formes vieillies, mais aussi à améliorer les conditions de l'exécution matérielle, soit par l'emploi de nouvelles méthodes, soit par la résurrection de systèmes oubliés. La révolution qui se produisit peu après dans la littérature et dans l'art ne put qu'imprimer à ce mouvement une impulsion plus rapide. En toutes choses, même dans les modes, l'idéal changea. Les femmes, depuis longtemps lassées des inspirations si maladroitement empruntées au monde antique, demandèrent, avec ce sourire auquel les artistes n'ont jamais su rien refuser, des parures d'une forme nouvelle, des joyaux mieux en harmonie avec leurs fraîches toilettes de 1830. Les colliers, les bagues, les boucles d'oreilles des héroïnes de madame Cottin ne pouvaient plus servir décemment à Indiana ou à madame de Mortsauf. Mais de quels bijoux parer les souveraines du monde et du roman? Pour résoudre ce problème, nos maîtres firent alors un prodige d'audace : ils se persuadèrent et ils finirent par persuader aux élégantes que le nouveau, c'était l'oublié; ce principe proclamé, chacun se mit à fouiller le passé, et contre la longue tyrannie de la tradition purement académique, on invoqua le secours de toutes les autres traditions. L'un découvrit le moyen âge, l'autre la renaissance italienne; celui-ci s'éprit des formes majestueuses de l'art de Versailles; celui-là n'eut pas de peine à prouver que la France de Louis XV avait connu la grâce et l'esprit. Mais toutes ces recherches n'avaient qu'un but: il fallait que le style pseudo-grec de l'Empire fût écarté à tout prix. Une femme qui a connu de près les caprices de l'élégance parisienne, la duchesse d'Abrantès, écrivait en 1831 : « Tout ce qui est du siècle dernier reprend faveur, au point d'expulser bientôt, je l'espère, toutes ces modes grecques et romaines, qui allaient très-bien à des gens qui habitaient sous le beau

ciel de la Messénie et de Rome, mais qui ne sont pas en harmonie avec notre ciel gris et notre vent de bise.» L'espérance de la duchesse ne fut pas trompée, en ce sens qu'on renonça au grec; mais ce ne fut pas seulement en faveur du goût du siècle dernier, puisque, ainsi que nous l'avons dit, tous les styles eurent désormais leurs adhérents, toutes les églises leurs fidèles. C'est le temps où J.-J. Feuchère, Antonin Moine, Duseigneur, Aimé Chenavard, M[lle] de Fauveau, et bien d'autres se mirent à étudier l'art du passé et à en reproduire les formes, avec plus de zèle que de science, et parfois sans le bien connaître. Certes, il est facile aujourd'hui de discuter leurs tentatives, au nom d'une archéologie mieux informée du caractère véritable des monuments et des types; et cependant ils avaient le feu sacré de la curiosité, ces maîtres à la fois effervescents et naïfs. Soyons doux pour ceux qui nous ont affranchis. Ils taillaient volontiers leur crayon avec cette bonne lame de Tolède, dont nous avons frémi jadis, dont nous sourions presque aujourd'hui, et pourtant elle n'a pas été inutile, car elle a coupé les liens qui tenaient la Muse attachée, comme une autre Andromède, au rocher de l'art traditionnel.

Cette ardente étude des styles anciens donna un nouvel élan aux recherches déjà tentées pour retrouver et remettre en honneur les procédés oubliés. Nous avons déjà parlé de la renaissance du repoussé. A l'Exposition industrielle de 1834, on vit reparaître les nielles dans les vitrines de Mention et de Wagner. Artiste convaincu, dont le nom ne doit pas être omis parmi ceux des plus vaillants chercheurs de l'époque, le Prussien Charles Wagner était arrivé à Paris vers 1830. Il dessinait, il modelait, il savait ciseler au besoin, mais surtout il connaissait les procédés employés par les orfévres russes pour la fabrication des nielles; enfin l'émaillerie n'avait pas de secret pour lui : les pièces qu'il exposa en 1834 et en 1839 (aidé cette fois de MM. Geoffroy de Chaume et H. de Triqueti, qui lui avaient fourni des modèles) exercèrent une action considérable sur la renaissance de l'orfévrerie. Wagner, qui mourut trop tôt, avait quelques-unes des qualités du chef d'école.

Déjà, il faut le dire, l'émail, si longtemps proscrit, s'était montré, mais timidement, sur de petites pièces, sur des joyaux à l'usage de la coquetterie féminine. « On commence, dit en 1834, la *Revue des Modes de Paris*[1], à revoir les bijoux, qui offrent presque toujours une heureuse combinaison de l'or et de l'émail, qui enchâssent des turquoises, des émeraudes ou des camées. L'émail et les camées composent également les boucles d'oreilles les plus à la mode; elles sont généralement de

1. T. I, p. 300 (avril 1834).

forme longue, mais ce qui en rehausse le prix, c'est le travail de l'artiste uni au dessin du camée. »

Deux artistes, d'une valeur inégale, MM. Fossin et Janisset, contribuèrent à pousser la bijouterie et la joaillerie dans cette voie de rénovation. M. Fossin, on le sait, est toujours sur la brèche, et, hier encore, après avoir pris part aux travaux du jury des récompenses à la suite de l'Exposition de Londres, il rédigeait sur l'orfévrerie et les arts qui s'y rattachent l'excellent rapport que nous avons tous lu, et où il parle avec tant d'autorité des choses qu'il sait pour les avoir pratiquées lui-même. Fils du joaillier qui, sous Louis XVIII, avait été un des premiers à faire des bouquets en brillants, M. Fossin était, en 1834, dans tout l'éclat de son succès. Un journal du temps nous fournit à ce propos de curieux détails. En homme ingénieux, l'écrivain que nous citons suppose que la Mode elle-même visite l'exposition en compagnie de Protée, et que chaque exposant s'empresse de montrer ses productions à des visiteurs d'aussi grande conséquence. « Fossin, dit-il, étala ses diamants éblouissants, montés en épis, en diadème, en agrafes de robes, en rivière, en nœuds d'épaule, il montra ses plus merveilleux modèles de sévigné, de bandeaux et de boucles d'oreilles. Le salon de Fossin étincelait. On choisit des parures plus simples, des opales montées sur émail noir, accompagnées de semences de diamants, des turquoises gravées en hiéroglyphes, des grenats polis ou des camées enchâssés dans l'or lisse, de longues chaînes d'or avec des pierres de couleur et des bracelets gothiques[1].

Ainsi, le texte que nous venons de citer nous montre M. Fossin dans son double rôle de joaillier et de bijoutier; il était l'un et l'autre en effet, et il n'avait pas seulement le goût du « gothique, » comme dit si bien *le Protée*, il aimait aussi le style Louis XV, et déjà il en sentait mieux que pas un la coquetterie et la grâce. Un amateur de Paris, M. C..., nous montrait hier encore une pomme de canne en or, ciselée, il y a trente ans, dans les ateliers de M. Fossin, et qui, au mérite d'un travail délicat, réunit la fidélité rigoureuse du style imité. On voyait ainsi sortir de chez l'artiste des bijoux d'une exécution très-fine, des joailleries d'un goût charmant. La cour du roi Louis-Philippe le tint dès lors en grande estime, et l'élégance parisienne s'éprit peu à peu de ces jolis riens d'autant mieux en harmonie avec les mœurs modernes qu'ils ne visaient pas, comme les bijoux de l'époque antérieure, à la solennité et à la grandeur. Chevalier de la Légion d'honneur en 1836, et plus tard juge au tribunal

1. *Le Protée*, t. I, p. 6 (1834).

de commerce de la Seine, M Fossin a exécuté, entre autres travaux, la joaillerie de l'épée offerte au comte de Paris. Il a conservé toujours une situation qui, les mots et les choses étant d'ailleurs changés, fait songer à la place que les anciens doyens de la maîtrise avaient su conquérir dans l'industrie parisienne. Aidé aujourd'hui par M. Morel fils, il produit encore. Mais sa dernière œuvre, son dernier succès, c'est le remarquable travail, dont nous parlions tout à l'heure, sur l'orfévrerie, la joaillerie et la bijouterie à l'Exposition de Londres.

Un autre bijoutier, Janisset, a su se faire une renommée pendant les premières années du règne de Louis-Philippe. Je trouve dans un ancien livre d'adresses qu'il était déjà établi au Palais-Royal en 1824. Il fut de ceux qui contribuèrent à la renaissance de l'émail appliqué à la bijouterie. En 1834, un des rédacteurs du journal que nous avons cité déjà suppose ingénieusement que la Mode veut se faire belle, et il décrit son costume et ses parures avec des détails qui sont tellement dans le goût du temps, qu'il serait criminel de les omettre, bien que ces descriptions surannées puissent paraître puériles aux gens graves. La Mode commence donc par placer sur son front « un très-étroit bandeau d'or lisse retenant un papillon en diamants; » elle choisit une ceinture « retenue par une plaque en émail noir uni, avec des diamants formant une branche de fleurs, » et elle ajoute à ces moyens de séduction « une parure de petits diamants sur émail, montée avec le bon goût de Janisset. » Enfin, pour être tout à fait irrésistible, la Mode attache à l'un de ses bras, à un seul, un étroit bracelet que Janisset vient de faire pour accompagner cette parure. Ainsi embellie par des bijoux, dont les diamants et l'émail noir constituent la principale richesse, la souveraine s'avance, pareille à une de ces élégantes que Devéria a lithographiées, ou à une héroïne de Gavarni (première manière); car, elles aussi, elles ont porté sur le front un cercle d'or avec un papillon en diamants; et elles n'en ont pas été moins aimées.

J'ignore comment Janisset fit son compte; mais il paraît avoir été du dernier bien avec la littérature de son temps. Les romanciers et les poëtes ont assidûment célébré ses mérites, et sans aller chercher trop loin nos exemples, les amis d'Alfred de Musset n'ont pas oublié qu'en 1838, au début du *Caprice*, madame de Chavigny envoie chercher chez Janisset les glands dont elle a besoin pour terminer la bourse qu'elle a brodée à son mari. Janisset est mort il y a quelques années, laissant un souvenir que plus d'une femme essaye d'oublier, car se reconnaître tout haut la contemporaine de madame de Chavigny, ce serait faire croire qu'on était jeune il y a vingt-cinq ans, et ces choses-là ne s'avouent pas.

Mais laissons là les bijoux, et revenons à l'orfévrerie proprement dite, qui, elle aussi, se montra ardemment occupée, pendant la première partie du règne de Louis-Philippe, à s'affranchir des méthodes anciennes, et à renouveler ses procédés comme son idéal. Les bronziers et les fondeurs avaient pris les devants, et le surtout de table exécuté par M. Denière pour le duc d'Orléans était déjà mieux qu'une promesse. Mais, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer plus d'une fois dans ce travail, l'orfévrerie ne marche jamais aussi vite que la peinture et la sculpture, de telle sorte qu'elle hésitait encore alors que ses deux sœurs aînées étaient depuis longtemps conquises à l'art nouveau. Toutefois, l'Exposition industrielle de 1839, celle où Wagner exposa pour la dernière fois, montra que de grands progrès avaient été accomplis et surtout que l'indécision avait cessé. Rappeler le nom des artistes qui prirent part à ce mouvement, c'est entrer de plain-pied dans la période moderne, et, bien que quelques-uns d'entre eux aient déjà disparu, apprécier leur œuvre et suivre d'exposition en exposition MM. Froment-Meurice, Morel, Odiot fils, Maurice Mayer, Duponchel, Christofle et quelques autres encore, ce sera résumer les efforts et les succès de l'orfévrerie française depuis l'Exposition de 1839 jusqu'à celle de Londres en 1862. Et c'est ici surtout que l'historien doit réclamer l'indulgence du lecteur; car, outre que le fait contemporain est presque toujours obscur, en ce sens qu'il n'est éclairé que d'un côté, l'appréciation des œuvres des vivants est d'autant plus difficile que, dans une étude comme celle qui nous occupe, l'écrivain se trouve face à face, non-seulement avec des amours-propres, mais aussi avec des intérêts. De là peut-être certaines timidités involontaires ou raisonnées, sans parler de quelques lacunes inévitables en un travail qui ne saurait être que provisoire, et que nous n'aurions pas entrepris si nous n'avions compté sur la bienveillante collaboration de ceux qui nous lisent.

Le nom le plus important qui se rencontre d'abord dans l'histoire de l'orfévrerie contemporaine, c'est celui de Froment-Meurice, dont le début aux expositions industrielles date de 1839. Mais il faut dire qu'avant cette époque, Froment-Meurice avait sinon une renommée, du moins un passé. Né à Paris, le 31 décembre 1802, François-Désiré Froment, après avoir fait son apprentissage dans l'atelier de Lenglet, continua ses études dans celui de Pierre Meurice, second mari de sa mère. Grâce à ces leçons, où la pratique s'éclairait par la théorie, le jeune artiste se forma de bonne heure; bientôt il devint chef de la maison, située alors arcade Saint-Jean, dans l'enceinte de l'hôtel de ville, et, ajoutant à son nom celui de son beau-père, il s'appela désormais Froment-Meurice.

Son début sérieux, nous l'avons vu tout à l'heure, date de 1839 : parmi les pièces qu'il avait exposées figurait un service à thé destiné au shah de Perse, et conçu, ainsi que l'a dit M. Héricart de Thury, dans le style du XVIe siècle, mais « avec des dispositions rappelant le genre oriental. » Ce service n'était pas d'un goût très-franc et très-pur, mais l'exécution en était singulièrement soignée, de même que celle des autres pièces qu'on remarquait dans la vitrine de Froment-Meurice. Les ateliers du jeune orfévre étaient d'ailleurs montés dès lors sur un bon pied, puisque, ainsi que nous l'apprend le rapport du jury, il avait pour fondeur M. Richard, et pour ciseleur un artiste dont nous aurons à reparler plus d'une fois, M. Vechte. Et à ce propos, notons en passant ce fait capital que Froment-Meurice a toujours excellé dans le choix de ses collaborateurs. Dès le début, il aurait pu répondre, comme dans l'Évangile : « Je m'appelle Légion. »

Un orfévre que nous avons déjà cité, Wagner, vivement frappé de l'exposition de Froment-Meurice, appela sur le jeune fabricant l'attention du duc d'Orléans : le jury lui décerna une médaille d'argent, et la foule apprit dès lors à répéter son nom. Peu après, Froment-Meurice devint orfévre de la ville de Paris, puis du duc de Montpensier ; enfin, la poésie célébra son avénement ; car, bien qu'ils n'aient été imprimés que plus tard, ils datent de 1841, les vers fameux et charmants où Victor Hugo, s'adressant à Froment-Meurice, salue en lui « l'ouvrier magicien » et le « statuaire du bijou. »

Et en effet, l'artiste n'était pas seulement un orfévre. On put voir à l'Exposition de 1844 qu'il avait élargi le champ de sa production et qu'il s'attaquait à toutes les difficultés, car indépendamment des grandes pièces d'orfévrerie pure, telle que le bouclier d'argent repoussé dont nous donnons ici le dessin, il exposait de menus objets de bijouterie et de joaillerie, s'étudiant à reproduire, dans ses œuvres délicates, les plus beaux modèles que nous ont légués les arts du passé. Le rapporteur du jury, M. Denière, loue beaucoup Froment-Meurice de s'être inspiré des œuvres des maîtres, et d'avoir complété son éducation par l'étude des collections de M. Du Sommerard et de M. Debruge-Dumesnil, qui étaient en effet à cette époque de véritables musées où l'industrie régénérée alla puiser ses inspirations les meilleures. C'est à l'exposition de 1844 que figura la *Coupe des vendanges*, ou pour mieux dire des *Ivresses*, dont les amateurs se souviennent sans doute. Cette pièce était un heureux et libre souvenir de cet art vraiment merveilleux avec lequel les maîtres du XVIe siècle mariaient l'or, l'argent et l'émail aux riches couleurs de l'onyx, du porphyre ou du jaspe. La *Coupe des vendanges*,

artistement taillée dans l'agate, était supportée par un cep de vigne en argent émaillé et d'où pendaient des raisins en perles fines. M. Vechte avait ciselé, « avec la plus grande perfection, » dit le rapport officiel, diverses figurines savamment groupées entre les branches et les feuillages. C'étaient des petits génies grimpant curieusement aux flancs du vase et s'accrochant aux brindilles, une femme endormie dans les pampres et se recourbant pour former l'anse, et, au pied de la coupe, de charmantes figures symbolisant les divers genres d'ivresses, celle du buveur resté fidèle au culte du Bacchus antique, celle du poëte qui rêve les yeux fixés sur les étoiles, et celle aussi de l'amant, qui vaut, je crois, toutes les autres[1].

A côté de cette pièce originale et qui, en même temps que les élégances de la forme, nous rendait le prestige de la couleur, Froment-Meurice exposait un calice pour le pape, un ostensoir et un nombre considérable de bijoux de toutes sortes, bracelets, châtelaines, broches, épingles, manches de cravaches, pommes de cannes, etc. Feuchère et Cavelier père avaient donné les modèles de ces petites pièces; les autres étaient du dessin de Froment-Meurice lui-même. La pomme de canne, dont nous publions la gravure en tête du présent article, date à peu près de cette époque. Elle est en fer ciselé, et l'auteur s'est inspiré du goût de la Renaissance. Le sujet central, emprunté au tableau de Gros, représente François I[er] visitant avec Charles-Quint les caveaux de Saint-Denis. Froment-Meurice prenait d'ailleurs plaisir à employer le fer, si longtemps méconnu par les orfévres de l'époque antérieure. En cette même année 1844, il exposait, quoiqu'il fût encore inachevé, un coffret en fer ciselé qui fut terminé peu après et qui appartient au comte de Paris. Conçu dans le style du quinzième siècle, ce coffret, de forme rectangulaire, a pour pieds quatre dragons chimériques, au corps couvert d'écailles, à la gueule béante; sur le couvercle, un ornement léger, sorte d'arabesque de métal, supporte une couronne. L'exécution est solide et fine; les pleins du coffret alternent heureusement avec les fioritures de l'ornementation extérieure, et ce travail, nouveau alors, a dû contribuer à réhabiliter le fer dans l'estime des connaisseurs attardés qui n'en sentaient pas tous les mérites.

Pendant les années qui suivirent, Froment-Meurice entreprit une œuvre considérable, la toilette de madame la duchesse de Parme. Ce

1. La coupe des *Ivresses* a été plusieurs fois reproduite. Froment-Meurice l'a refaite, avec quelques changements, pour notre grand romancier Balzac. M. Clément de Ris a donné une description de cette pièce dans *l'Artiste*, du 16 mai 1847.



BOUCLIER EN ARGENT REPOUSSÉ

Par Froment-Meurice.

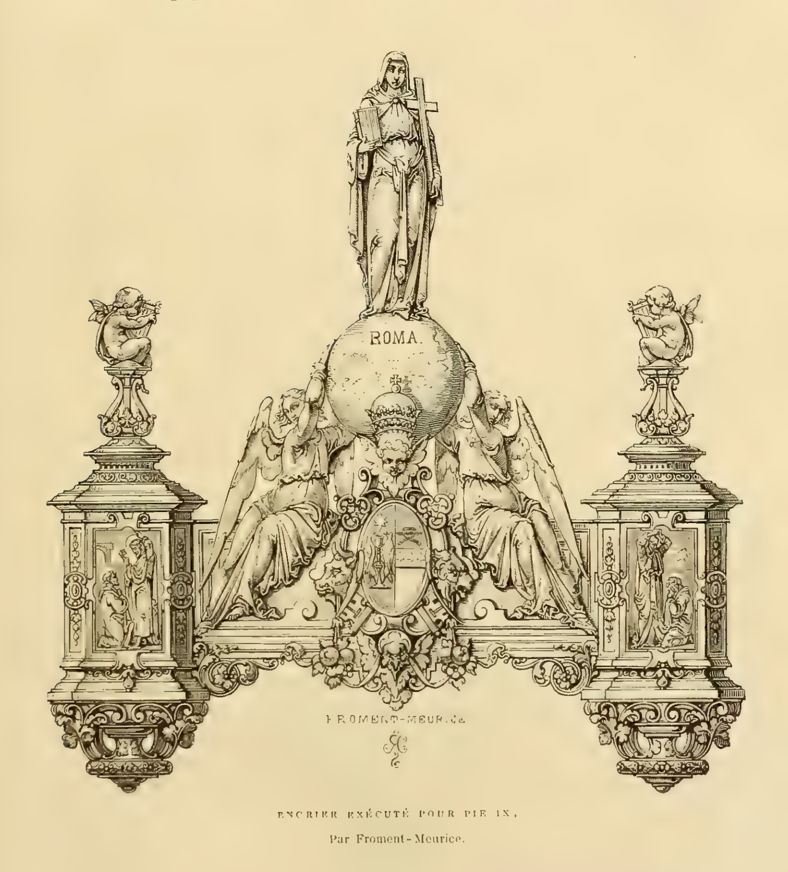
travail l'occupa pendant bien des années, car il le commença à la fin de 1845, avec le produit d'une souscription publique, et ce n'est qu'en 1851 que la toilette achevée parut à l'Exposition de Londres et fut offerte à la duchesse par Froment-Meurice, qui alla la lui porter lui-même à Parme. Cette toilette a été dessinée et gravée, mais assez pauvrement, par un artiste italien, A. Rossena. Il en existe en outre des descriptions plus ou moins complètes dans les comptes rendus de l'Exposition de Londres, et plus particulièrement dans le livre de M. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*. Sans entrer dans de trop longs détails, nous reproduisons les quelques lignes que M. le duc de Luynes a consacrées à la toilette de la duchesse de Parme. « Ce morceau capital, écrit-il, consiste en une table à pieds d'argent richement décorés : la surface de la table est en argent niellé de fleurs de lis, encadré d'une bordure en acier gravé. Le miroir, richement garni d'argent, est flanqué de deux candélabres en forme de lis, soutenus par des anges portant les armoiries de la princesse. Des coffrets de forme gothique ornés de figures émaillées et polies, une aiguière et un plateau complètent ce bel ensemble où l'orfévre a réuni tout ce que son art peut produire de plus magnifique et de plus varié. »

Nous n'avons pas à discuter ces éloges qui paraissent justifiés par l'exécution, véritablement remarquable, de la toilette de la duchesse de Parme; mais c'est notre devoir de dire que, dans sa conception générale, cette œuvre considérable n'était pas d'une unité parfaite. Froment-Meurice avait demandé le dessin de sa toilette à M. Duban[1], qui a fait une longue étude des arts de l'ornementation, mais qui, dans l'éclectisme involontaire de ses sympathies compliquées, a quelquefois laissé paraître un certain goût pour les mélanges. Or, que voyons-nous dans la toilette de la princesse? Un miroir de forme ogivale encadré dans des ornements de la Renaissance; deux coffrets « gothiques, » comme le dit M. le duc de Luynes, ou, pour être plus précis, deux coffrets rappelant le style des reliquaires du XVe siècle; puis une aiguière italienne du XVIe, et une table dont l'ornementation était empruntée peut-être à la Renaissance, mais dont l'architecture était visiblement calquée sur les luxueuses consoles de l'école de Versailles. Tout cela était riche, somptueux, élégant et surtout bien exécuté; mais il y manquait assurément cette grande unité que les époques glorieuses et naïves impriment à leurs moindres créations.

Tout en achevant la toilette de la duchesse de Parme, Froment-Meurice n'avait pas cessé de s'occuper d'autres travaux. Il exposa en 1849

1. M. Sollier avait exécuté les émaux d'après les cartons de Feuchère.

une répétition du coffret en fer du comte de Paris; l'épée offerte au général Cavaignac par les habitants du Lot (le modèle était de M. Jules Cavelier); un triptyque dans le goût allemand ; un encrier en or massif, destiné au pape, exécuté en entier, figures et ornements, par le mode



ENCRIER EXÉCUTÉ POUR PIE IX,
Par Froment-Meurice.

du repoussé et décoré d'émaux (nous donnons ici la gravure de cette pièce); et enfin le beau *milieu* de table qui avait été commandé par M. le duc de Luynes, et qui demeure incontestablement un des chefs-d'œuvre sortis de l'atelier de Froment-Meurice. Jean Feuchère avait modelé l'ori-

ginal de ce morceau qui, on le sait, représentait « le globe terrestre entouré du zodiaque et porté par quatre géants anguipèdes en argent repoussé, ciselé et patiné. Autour du globe voltigeaient les génies de l'Amour, de l'Harmonie et de l'Abondance; sur le globe étaient trois figures debout et en repoussé : Vénus avec l'Amour sur l'épaule, Bacchus portant le thyrse et la coupe, Cérès tenant sa gerbe et sa faucille. Les habiles ciseleurs, MM. Muleret, Alexandre Dalbergue, Poux et Fannière avaient terminé les figures repoussées dans des creux en bronze, d'après les procédés mis en usage par M. Vechte; Feuchère avait surveillé tout le travail[1]. »

Ainsi grandissait d'exposition en exposition, et presque de jour en jour, la renommée de Froment-Meurice : il était, comme on l'a pu dire sans exagération et sans mensonge, l'orfévre de cette génération qui, vers 1830, avait pris possession de l'art et de la littérature : les poëtes et les romanciers le considéraient comme un des leurs, et il était en effet de leur école et presque de leur famille. Travaillant pour toutes les cours de l'Europe, occupant un monde d'artistes et d'ouvriers, il venait d'obtenir à Londres un succès de premier ordre, il avait été nommé officier de la Légion d'honneur (1851), et il préparait des œuvres nouvelles pour l'exposition prochaine, lorsque, soudainement frappé le 17 février 1855, il mourut à la veille d'un nouveau triomphe, laissant dans l'histoire de l'orfévrerie moderne un nom qui ne doit pas périr.

Froment-Meurice, il n'est que juste de le reconnaître, et bien d'autres l'ont dit avant nous, n'a pas beaucoup exécuté par lui-même, quoique la pratique du métier lui fût cependant connue. Mais son originalité n'est pas là. Ainsi que l'a écrit M. Théophile Gautier, dans un article qu'il faudrait reproduire en entier[2], « il inventait, il cherchait, il dessinait, il trouvait des combinaisons heureuses; il excellait à diriger un atelier, à souffler son esprit aux ouvriers. Son idée, sinon sa main, a mis un cachet sur toutes ses œuvres. Comme un chef d'orchestre, il inspirait et conduisait tout un monde de sculpteurs, de dessinateurs, d'ornemanistes, de graveurs, d'émailleurs et de joailliers, car l'orfévre aujourd'hui n'a plus le temps de ceindre le tablier et de tourmenter lui-même le métal pour le forcer à prendre des formes nouvelles... Du reste, il ne

1. M. le duc de Luynes, *Rapport sur l'Exposition universelle de 1851*, p. 72 et suivantes.

2. Voir la *Presse*, 5 avril 1855. M. Ferdinand de Lasteyrie a, de son côté, publié dans le *Siècle* du 27 mars de la même année un excellent article où les mérites de Froment-Meurice sont justement appréciés, et qui ne nous a pas a été inutile dans la rédaction des pages qu'on vient de lire.

cherchait à absorber la gloire de personne, sachant que la sienne lui suffisait, et aux expositions il indiquait loyalement les noms de ses collaborateurs, artisans ou artistes. »

Froment-Meurice n'est pas mort tout entier. Son fils le continue, et, il faut l'espérer pour l'art, il suivra la voie que lui a montrée son père. L'histoire de l'orfévrerie nous a offert déjà plusieurs de ces familles d'artistes chez lesquelles la flamme sacrée s'est transmise, sans s'éteindre, de génération en génération. C'est là le meilleur héritage. M. Émile Froment-Meurice le sait mieux que nous : il a associé à sa maison deux des plus fidèles collaborateurs de son père, MM. Louis et Philibert Audouard. Le nouvel atelier a dû terminer d'abord les pièces laissées inachevées par Froment-Meurice, et ce pieux travail a exigé quelques années. Cette dette acquittée, d'importants ouvrages ont pu être entrepris, tels que deux grands services de table destinés, l'un à madame Isaac Péreire, l'autre à madame la duchesse de Medina-Celi. D'autres travaux sérieux sont en voie d'exécution, mais nous ne saurions en parler encore. Si téméraire que soit notre critique, elle ne se sent pas de force à juger le vin avant les vendanges.

PAUL MANTZ.

(La fin au prochain numéro.)



HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE V

ÉCOLES DORIENNES. — SICYONE, CORINTHE, ARGOS.



ous avons suivi jusqu'ici le progrès de la sculpture à mesure qu'elle s'avance de l'Orient vers l'Occident. C'est de Samos, de Chio, de l'île de Crète que viennent les maîtres et les découvertes. Bientôt la science nouvelle se répand sur le continent; Sicyone, Corinthe, Argos, Cléone, Ambracie nous montrent ou les œuvres de Dipœne et de Scyllis, ou leurs élèves. Dans d'autres endroits, leur influence s'est peut-être fait sentir, mais elle nous échappe, parce que des temps aussi reculés sont avares de témoignages et ne se trahissent que par quelques mots épars. Nous voyons, toutefois, la sculpture gagner l'intérieur du Péloponèse et s'établir victorieusement à Sparte, la capitale du Péloponèse et des Doriens. En même temps, elle franchit les mers et s'étend de plus en plus vers l'Occident. Voici *Cléarque* de Rhégium, qui est désigné comme élève des deux sculpteurs crétois, et, pour qu'il ne soit pas une exception dans cette partie de la basse Italie qui s'appelle la Grande-Grèce, voici *Daméas* de Crotone, qui le suit de quelques années. C'est lui qui fait pour Olympie la statue de l'athlète Milon, statue de bronze que Milon lui-même portait sur ses épaules. Plus loin encore, sur la côte de la Sicile, à Agrigente, voici un contemporain de Dipœne et de Scyllis, un sculpteur venu d'Ambracie, qu'ils ont peut-être instruit pendant leur séjour en Acarnanie : *Polystratos*, a été mandé pour faire la statue du tyran Phalaris, et il se rencontre à son tour avec un artiste agrigentin,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, de janvier, février et mars 1863.

Périlaos, l'auteur du taureau de Phalaris. On regarde volontiers comme une fable cette légende du taureau d'airain auquel les Grecs semblent avoir immolé des victimes humaines, aussi bien qu'au Minotaure de Crète ; mais la fable n'est sans doute qu'un emprunt fait à la religion phénicienne et au culte sanglant de Moloch.

Enfin, à l'extrémité de la Sicile et du monde grec, Sélinonte nous offre, non pas des noms de sculpteurs, mais quelque chose de plus précieux encore, leurs œuvres. Sur ces curieux monuments d'époques différentes, quoique peu éloignées, on saisit le moment où l'influence de l'art grec, déjà nettement caractérisé, se substitue à l'influence de l'art oriental, transmis primitivement par les Phéniciens, qui de tous côtés entouraient Sélinonte. Nous reviendrons plus tard sur les bas-reliefs des temples de Sélinonte.

Rien de surprenant, si l'on observe dans l'histoire de la statuaire la même diffusion, le même ensemble de progrès que nous avons constatés dans l'histoire de l'architecture[1]. Les matières nouvelles sont transportées par le commerce, les artistes voyagent, les types, les sujets, les procédés, les innovations se transmettent de ville en ville et de pays en pays. La Méditerranée, ce lac du monde ancien, est sillonnée par d'innombrables navires ; les colonies les plus lointaines ne font pas seulement un échange de marchandises, elles font un échange d'idées. Entre ces villes grecques, toutes si bien assises au bord de la mer, le commerce et les relations de chaque jour sont les fils invisibles qui forment peu à peu, en se jouant de l'analyse la plus subtile des historiens, cette trame magnifique qu'on nomme la civilisation grecque. La mer ne séparait point les îles ni les continents : elle les unissait. Le monde grec, si vaste déjà sur la carte, plus vaste encore lorsque l'on considère le développement de ses côtes, était conquis à l'unité intellectuelle par la rivalité même qui s'opposait à son unité politique. Personne ne voulait se laisser dépasser, et dans cette lutte d'un peuple qui poursuivait la perfection par la seule force de son instinct, les haines et les antagonismes de races étaient oubliés. J'avoue que j'admire sans réserve la facilité, l'humanité, la tolérance, la bonne grâce de l'esprit grec, qui a su distinguer l'ordre politique et l'ordre moral, qui n'a point sacrifié aux nécessités de la guerre les arts de la paix. Aussi les Hellènes, tout en restant divisés à l'infini et en ne trouvant jamais assez de champs de bataille pour s'égorger, ont-ils

1. Voyez dans la *Revue d'architecture et des travaux publics* (années 1857 et 1858) une série d'articles intitulés : *Histoire de l'architecture au siècle de Pisistrate*. Ces articles ont été réunis en un volume qui n'a point été mis en vente, mais donné à un petit nombre de confrères et d'amis.

eu, par les lettres et les arts, une vie commune : l'unité de la Grèce, c'est son génie.

L'exemple le plus sensible de cette communauté frappe dès les premiers développements de l'art. Les Ioniens, quoique chassés par les Doriens, leur renvoient, plus brillante, la civilisation qu'ils ont emportée avec eux, et deviennent leurs instituteurs. Cette action d'un peuple sur un autre peuple n'a rien de systématique; c'est quelque chose où la volonté des hommes n'a point de part; la civilisation se répand à la manière des eaux qui, dès que deux mers communiquent, cherchent naturellement leur niveau. Bientôt, au contraire, les villes de l'Asie Mineure seront abaissées par la conquête persane, et les arts éliront leurs centres de prédilection dans les villes de la Grèce continentale. Alors, à son tour, l'Ionie leur demandera, à prix d'or, des leçons, des chefs-d'œuvre et des artistes.

Je ne puis m'expliquer toutefois comment, après les écoles de Samos et de Chio, qui comptent trois ou quatre générations, les sculpteurs ont fait complétement défaut en Orient. L'attention publique, il est vrai, se portait sur l'Occident, en même temps que la grandeur s'y concentrait. Aussi concevrais-je que les artistes ioniens eussent imité l'exemple de Théodore, de Dipœne, de Scyllis, et quitté leur patrie pour aller chercher la gloire à Sparte, à Sicyone, à Argos. Mais l'Asie Mineure et les îles ne produisent même plus de sculpteurs dans ce siècle, excepté *Bathyclès* de Magnésie et le Crétois *Aristoclès*, qui tous les deux, en effet, s'établissent dans le Péloponèse. Faut-il reconnaître un de ces faits que l'esprit humain n'explique pas, un de ces hasards qui ne se ramènent à aucune théorie? La statuaire, assurément, ne fut point délaissée par les villes ioniennes, mais elle tomba dans des mains obscures. Les talents individuels sont comme ces fleurs sauvages qui se transplantent, mais ne se laissent point semer. Qui sait combien de noms ont été oubliés par les critiques anciens? Qui peut dire combien d'autres, consignés dans leurs écrits, ont été perdus avec eux? C'est ainsi que les Grecs eux-mêmes connaissaient à peine et ne citaient pas davantage un artiste qui vivait vers l'an 500 avant J.-C., et s'appelait *Téléphane*. Au dire du petit nombre de connaisseurs qui avaient vu ses œuvres, parmi lesquelles ils recommandaient un *Apollon*, une statue de *Larissa*, un *Athlète*, Téléphane était un des meilleurs artistes de son temps; ils le comparaient à Myron et à Polyclète. Mais il était demeuré obscur parce qu'il avait vécu en Thessalie, pays perdu pour les arts et situé en dehors du mouvement hellénique. Ses œuvres étaient restées enfouies, selon l'expression de Pline le Naturaliste, qui seul a sauvé la mémoire d'un talent aussi remarquable. De plus, Té-

léphane avait travaillé pour les rois de Perse, pour Darius et pour Xerxès; le sentiment national avait contribué à faire renier des œuvres perdues chez les Barbares. Savons-nous donc combien de sculpteurs ont été oubliés dans les villes du Nord ou dans l'intérieur de l'Asie? Car les rois de Perse professaient une singulière estime pour les artistes grecs; ils recherchaient leurs œuvres pour orner leurs palais, avec une passion qui doit nous faire écouter avec défiance la haine éloquente des historiens grecs.

C'est donc dans le Péloponèse qu'il faut chercher les élèves de Dipœne et de Scyllis. La génération qui suivit la cinquantième olympiade, de l'an 576 à l'an 550 environ, fut témoin d'un mouvement décisif dans l'art de sculpter. De même qu'une langue bien faite est nécessaire pour exprimer la pensée et qu'elle apprend à bien penser, de même le marbre et le bronze, matières sculpturales par excellence, furent une condition de progrès pour les artistes et les inspirèrent. Du reste, Dipœne et Scyllis ne travaillaient point uniquement le marbre; ils employaient aussi le bois, l'ivoire, l'or peut-être; de sorte que nous ne serons point surpris lorsque Pausanias, citant une seule fois les élèves de ces deux maîtres, soit à Délos, soit à Olympie, ne désignera aucune statue de marbre.

Si l'on compte les écoles de sculpture au siècle de Pisistrate, on en trouve *quatre* dans le Péloponèse : *Sicyone*, *Corinthe*, *Argos* et *Sparte*; elles constituent les écoles doriennes. L'*école d'Égine* et l'*école d'Athènes* ont chacune leur caractère propre et méritent d'être étudiées à part. Faut-il constituer une *septième* école, celle de Thèbes? La tradition s'y manifeste-t-elle avec assez d'éclat? Les maîtres et les disciples forment-ils une chaîne assez continue? L'art y rencontre-t-il un centre assez nettement déterminé? C'est une question qu'il vaut mieux reprendre plus tard, car Thèbes ne se rattache en rien au mouvement du Péloponèse, et les statuaires qu'on y remarque sont déjà contemporains des guerres médiques.

Nous nous bornons aux écoles doriennes, et nous chercherons d'abord à Sicyone quelle influence ont exercée Dipœne et Scyllis. Il semble que les jalousies excitées par leur présence n'aient point cédé aux avertissements de l'oracle de Delphes et que les artistes sicyoniens se soient toujours tenus à l'écart. Ces deux maîtres n'ont point eu de successeur immédiat, et la culture des arts continue à Sicyone sans être signalée par aucun nom, à moins qu'on ne considère comme appelé par Dipœne ou par Scyllis un autre Crétois, *Aristoclès*, qui, né à Cydonie, vint quelques années plus tard s'établir à Sicyone. Il semble même qu'il y ait obtenu le droit de cité, car il est désigné quelquefois comme Sicyonien. On

montrait de lui, à Olympie, *Hercule* disputant à une Amazone à cheval son baudrier. Évagoras de Zancle avait dédié ce groupe que nous retrouverons un jour répété, dans un style plus jeune, sur une métope de Sélinonte. Aristoclès, si l'on en croit Pausanias, devrait être compté parmi les plus anciens artistes; la ville de Zancle, ajoute-t-il, portait alors son premier nom, et ne s'appelait pas encore Messana (Messine). C'est nous dire seulement qu'il vivait avant les guerres médiques, mais sans fixer aucune date. Le calcul des générations donnerait un point plus précis, la 64e ou la 65e olympiade, par exemple; car nous connaissons le fils et le petit-fils d'Aristoclès. *Cléœtas*, son fils, construisit à Olympie un système ingénieux de barrières pour régler la course des chars, et l'on voyait de lui, dans l'Acropole d'Athènes, un guerrier avec un casque et des ongles d'argent. Cléœtas, à son tour, eut deux fils : *Aristoclès*, qui portait le nom de son grand-père, et le célèbre *Canachus*. Tous les deux furent sculpteurs : Aristoclès était chef de l'école, Canachus l'illustrait par ses œuvres. Canachus joue un rôle assez important dans l'histoire de l'art pour qu'il soit nécessaire de l'étudier plus tard avec une attention particulière. Il vivait, du reste, au commencement du siècle de Périclès; il précède immédiatement les grands maîtres; avec lui nous sommes bien loin des traditions de Dipœne et de Scyllis.

Retournons donc en arrière, et, puisque Sicyone n'offre point d'artiste qui recueille manifestement l'héritage des Crétois, regardons autour de Sicyone quels sont leurs contemporains, quels sont ceux qui ont été gagnés, du moins, par leur exemple, excités par leur gloire. Il y avait à Sicyone une statue en bois d'Hercule. Cette statue avait été faite par *Laphaès*, né à Phlionte, ville voisine. Il faut noter que les auteurs ne rangent point Laphaès parmi les élèves de Dédale, et que son œuvre, par conséquent, n'a point un caractère primitif. Bien plus, Laphaès avait un style qui lui était propre et faisait reconnaître ses statues entre toutes les statues de bois. En effet, Pausanias visite une ville d'Achaïe, Ægire, située non loin de Sicyone, sur les bords du golfe de Corinthe. On lui montre une statue en bois de Minerve dont les pieds, les mains et le visage sont en ivoire, tandis que ses vêtements sont dorés et rehaussés de couleurs. Un peu plus loin, son guide le mène devant un temple d'Apollon dont les frontons sont ornés d'anciennes statues; la statue du dieu lui-même est ancienne, elle est d'une proportion colossale; le dieu est représenté nu. Pausanias demande quel en est l'auteur. Son cicerone l'ignore, les habitants de la ville l'ignorent; mais Pausanias fait cette réflexion : « Pour tous ceux qui ont vu l'Hercule de Sicyone, il est aisé de reconnaître que l'Apollon d'Ægire est également l'œuvre de Laphaès. »

Ainsi, même pour un voyageur plus curieux que passionné, peu doué du sens du beau, mais qui avait vu et comparé beaucoup de choses, les œuvres de Laphaès avaient un caractère particulier, un style propre, une marque originale. Cette personnalité indique un progrès immense dans l'art; c'en est assez pour nous empêcher de croire Laphaès antérieur à la 50e olympiade, c'est-à-dire à Dipœne et à Scyllis.

Corinthe touche à Sicyone, elle lui dispute l'invention des arts; ces deux villes font éclater en tout ce qui touche à l'art une rivalité généreuse. Corinthe ne s'est-elle point émue de l'arrivée de Dipœne et de Scyllis? Ne les a-t-elle point appelés comme Argos et peut-être comme Sparte? N'a-t-elle point envoyé, du moins, quelques sculpteurs se former auprès d'eux? Aucun fait ne justifie des suppositions aussi vraisemblables. On remarque, toutefois, parmi les Corinthiens, un artiste qui suit d'une génération les artistes crétois, et qui a été contemporain de leurs élèves; c'est *Euchir*, qu'il ne faut pas confondre avec le modeleur que Démarate emmène en Étrurie. Il y a un siècle de distance. Peut-être était-il de la même famille, car l'on sait comment les noms se transmettaient chez les Grecs, en sautant une génération. Les œuvres d'Euchir nous sont inconnues; il avait pour maîtres deux Lacédémoniens, Syadras et Chartas, qui vivaient en même temps que Dipœne et Scyllis. Nous perdons ensuite de vue l'école corinthienne pendant quelques années, ce qui n'est une preuve ni de mort ni de stérilité; elle reparaît avec éclat vers le temps des guerres médiques. Alors trois sculpteurs corinthiens, *Amyclæus*, *Chionis* et *Diyllos*, exécutent pour les Phocéens un groupe composé de cinq statues, que les Phocéens consacrèrent à Delphes en souvenir d'une victoire remportée sur les Thessaliens. C'était la célèbre dispute du trépied sacré. Hercule avait enlevé du temple le trépied, Apollon prétendait le lui arracher. Diane et Latone assistaient Apollon, Minerve était auprès d'Hercule. Nous voyons comment ce sujet est interprété sur les vases peints et les bas-reliefs; il n'y avait point de lutte et les artistes ne donnaient point aux divinités la violence de l'épopée homérique. La colère d'Hercule ne se manifeste que par une menace; il retourne la tête, en sentant une main retenir le trépied qu'il emporte sur son épaule, et il lève doucement sa massue. Apollon, au contraire, s'avance légèrement et touche à peine le trépied, tandis que les déesses s'approchent avec le charmant sourire que l'on remarque sur les sculptures de cette époque, sourire banal, mais qui répand toujours du charme sur les compositions, et prête de la grâce même aux combats et à la mort sanglante. Nous sommes assurés que le groupe des artistes corinthiens était conçu dans ce principe. Diyllos et Amyclæus avaient

exécuté en commun Hercule, Apollon et Latone; Chionis avait fait seul Diane et Minerve. Chionis est un de ces artistes que Vitruve appelle malheureux, parce que la chance favorable leur a manqué bien plus que le talent. Peut-être est-ce aux trois artistes corinthiens qu'il faut attri-



LA DISPUTE DU TRÉPIED.

buer la création de cette scène si souvent reproduite, quoique avec une certaine variété, par l'art grec.

De la plaine qui est commune à Corinthe et à Sicyone, il faut un jour de marche pour passer dans la plaine d'Argos. Avant d'y arriver, on traverse la vallée de Némée et le voyageur cherche du regard, dans les rochers, l'antre du lion fameux que vainquit Hercule. La Grèce n'a jamais produit de lions; les Grecs ne connaissaient le lion, et à plus forte raison son image, que par les traditions orientales. Même dans l'art parfait, la tête du lion du Parthénon, par exemple, diffère bien peu du lion assyrien. Les lions sculptés sur la porte de Mycènes sont un emprunt encore plus sensible fait à l'Orient; et, lorsqu'on lit dans Hérodote le récit de la prise de Sardes, lorsqu'on voit quelle idée les Asiatiques atta-

chaient aux lions figurés sur les fortifications d'une ville, on se demande si le lion de Némée n'est pas simplement l'emblème d'une forteresse primitive, semblable à Tirynthe et à Mycènes, et qu'Hercule aurait soumise. Ajourd'hui, les ruines d'un temple dorique ajoutent à l'intérêt d'un lieu déjà illustré par la fable. Les colonnes étendues sur le sol attestent, par leur position même, qu'un tremblement de terre les a renversées, en les faisant rayonner dans divers sens. Plus loin, on rencontre Mycènes, la ville d'Agamemnon, avec ses murs formés d'assises gigantesques, ses portes savamment protégées, ses lions sculptés, ses *trésors* qui n'ont pas encore été tous fouillés. Car celui qu'on appelle communément *trésor d'Atrée* est seul déblayé; deux autres, faciles à reconnaître, attendent qu'on les explore; peut-être éclaireront-ils les savants sur des monuments dont la destination n'a pu être déterminée avec certitude.

Enfin nous sommes dans la plaine d'Argos, où croissent de riches moissons et que l'Inachus arrose de ses eaux promptes à tarir. Non loin était le grand sanctuaire de Junon, où des fouilles ont été entreprises en 1854 à l'aide d'une souscription recueillie à Munich. Des centaines de fragments de sculptures ont été découverts, et le jour où ils seront dessinés, non sans un retard regrettable, ils jetteront quelque lumière sur l'école de Polyclète. Argos est au nord-ouest dans la plaine, à une certaine distance de la mer. Au fond du golfe argolique, la côte est basse et marécageuse, une ville ne pouvait s'y établir; l'hydre de Lerne avait pris possession de ce marais alimenté par la fontaine Amymone. L'Acropole d'Argos, au contraire, est très-élevée : elle présentait à Danaüs et à sa colonie un asile contre les pirates. On y reconnaît encore les restes de murs antiques auxquels ont été superposées des fortifications modernes. Un théâtre, creusé en partie dans le rocher, est adossé à l'Acropole, selon le goût si excellent des Grecs; il regarde la mer et commande une vue délicieuse. La ville ancienne proprement dite, la ville basse, est couverte par des constructions turques et grecques; il y a là, sous le sol, bien des secrets qui ne seront peut-être jamais révélés.

Les écoles de sculpture d'Argos et de Sicyone ont échangé tour à tour leurs leçons et leurs maîtres. Pendant l'enfance de l'art, Sicyone fut plutôt unie à Corinthe; quand l'art se développe, elle paraît en relation plus étroite avec Argos. Il est vraisemblable que Dipœne et Scyllis s'établirent à Argos quand ils quittèrent Sicyone. Plus tard, nous verrons que les historiens font naître le grand Polyclète tantôt à Sycione, tantôt à Argos, comme pour indiquer que les écoles des deux pays se confondaient volontiers. C'est pourquoi je n'ai point hésité à réunir, sous le titre com-

mun d'écoles doriennes, les écoles de Sicyone, de Corinthe et d'Argos, auxquelles il faudra joindre celle de Sparte. Leur style devait offrir une grande ressemblance, autant que l'architecture dorique des divers pays offrit de conformité. Cependant les formes de la sculpture permettent à l'artiste, bien mieux que les lignes de l'architecture, de marquer sa personnalité.

Je ne ferai point remonter les origines de l'art argien jusqu'à *Épéus*, le constructeur du cheval de Troie; mais les traditions s'accordent avec les sculptures de Mycènes pour nous attester les relations de l'Argolide avec l'Orient. On essayerait en vain de pénétrer les ténèbres de ces origines. Pour trouver des noms historiques, il faut arriver à Dipœne et à Scyllis. Nous avons vu déjà quelles œuvres ils firent pour Argos, quelles œuvres pour Tirynthe, ville voisine. Après eux, les témoignages anciens disparaissent, sans qu'il faille regarder ce silence comme l'expression de la pauvreté de l'école. Dipœne et Scyllis eurent des successeurs; il y eut des sculpteurs à Argos aussi bien qu'à Sicyone qui maintinrent l'enseignement, travaillèrent au progrès de l'art, fournirent des élèves qui devaient les surpasser eux-mêmes et les faire oublier, ou, du moins, il a plu au hasard, qui a déchiré tant de pages des annales de l'art, de condamner tous ces travaux à l'oubli. On en trouve à Argos une preuve mémorable que je m'empresse de saisir, parce qu'elle donne plus de force à mes protestations contre les lacunes de l'histoire.

Dans la 65ᵉ olympiade, l'an 516 avant J.-C., un Arcadien nommé Démarète remporta, à Olympie, le prix de la course armée, c'est-à-dire de la course pendant laquelle les concurrents paraissaient dans le stade couverts d'une pesante armure; de tels jeux étaient un véritable apprentissage de la guerre, car c'était ainsi qu'on courait à l'ennemi. Le fils de de ce même Démarète, Théopompe, fut couronné à son tour une génération plus tard. Les statues du père et du fils furent consacrées à Olympie; deux sculpteurs d'Argos, *Eutélidas* et *Chrysothémis*, en étaient les auteurs. Sur le piédestal était gravée l'inscription suivante, que je recommande très-vivement à l'attention du lecteur :

« Ces statues sont l'œuvre d'Eutélidas et de Chrysothémis d'Argos, qui tiennent leur art de leurs prédécesseurs, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων. »

Ils avaient donc des prédécesseurs à Argos, c'est-à-dire des maîtres dont ils se plaisaient à rappeler le souvenir, puisqu'ils travaillaient à Olympie cinquante ou soixante ans après Dipœne et Scyllis. Pendant cet intervalle, l'art n'avait donc pas été négligé par les Argiens, et il y avait eu des sculpteurs que les anciens nous ont laissé ignorer. En un mot, nous avons donc le droit de récuser parfois le silence de l'histoire, lors-

qu'elle nous dérobe le lien qui unit des générations d'artistes et fait paraître intermittente et périssable la tradition des écoles qui n'ont pas cessé de croître et de produire.

La statue de Démarète le représentait armé, tel qu'il était descendu dans l'arène pour disputer le prix : il tenait un bouclier, sa tête était couverte d'un casque et ses jambes portaient des cnémides. Sa pose était sans doute celle d'un homme qui court ou qui va s'élancer : le sculpteur archaïque était déjà assez libre pour donner à ses divinités la légèreté et le mouvement, et l'on voit alors les statues se soulever sur la pointe des pieds, avancer une jambe comme pour marcher avec cette allure poétique que notre imagination prête aux dieux, tandis que nous lisons Homère.

Je citerai encore un artiste argien, antérieur aux guerres médiques et qui a dû être l'élève ou le contemporain de Crysothémis et d'Eutélidas : c'est le sulpteur *Aristomédon* qui fit, pour les habitants de la Phocide, diverses statues qu'ils consacrèrent à Delphes. Au moment de livrer aux Thessaliens une bataille qui devait décider de leur sort, les Phocéens avaient réuni leurs femmes, leurs enfants, les statues de leurs divinités sur un immense bûcher. Trente guerriers, si l'armée était vaincue, devaient allumer le bûcher et s'entre-tuer ensuite. Ces dispositions prises, on alla au combat. La lutte fut désespérée et la victoire complète. Dans leur joie, les Phocéens consacrèrent à Delphes les statues de Rhæos et de Daïphantès, chefs de l'armée, de Tellias, leur devin; ils y joignirent celles des héros protecteurs du pays, de Phocus notamment, dont le nom avait servi de mot d'ordre pendant la bataille. Aristomédon, d'Argos, était l'auteur de toutes ces statues.

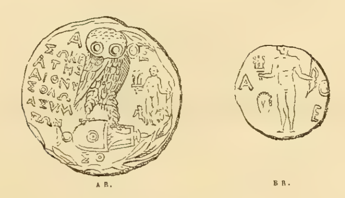
L'école argienne n'a donc cessé ni de vivre ni de grandir depuis sa naissance. Aussi ne serons-nous point surpris de la voir tout à coup jeter un grand éclat lorsque *Agéladas* formera par ses leçons, qu'on viendra chercher de loin, les trois plus grands sculpteurs du siècle de Périclès : Myron, Polyclète et Phidias. Agéladas ne fut point dans l'histoire de l'art, chez les Argiens, un accident glorieux ; il relève, lui aussi, de ses prédécesseurs, ἐκ προτέρων, comme disait le vers cité plus haut. La grandeur de l'école argienne, au temps de la perfection, a été préparée lentement par une suite de travaux et de maîtres, depuis l'enfance de l'art. D'ailleurs, Agéladas appartient, par ses premières années, au siècle de Pisistrate; il est un des grands sculpteurs de l'école archaïque. De même que le Sicyonien Canachus, il mérite une étude spéciale.

Avant de quitter l'Argolide, jetons un regard sur une petite ville dont le nom est devenu immortel, grâce aux poëtes tragiques et aux

souvenirs de Thésée et d'Hippolyte ; je veux parler de Trœzène. Trœzène est une ville d'Argolide; elle est située vers la pointe sud-est, à une demi-lieue de la mer, en face de l'île de Calaurie, où mourut Démosthène. Des restes de temples, des constructions diverses, une tour qui a servi de défense dans les temps modernes, signalent l'emplacement de l'antique Trœzène. Elle est adossée aux dernières pentes des montagnes de l'Argolide; si l'on y pénètre, on rencontre des ravins verdoyants, des ruisseaux qui coulent sous de sombres ombrages, des beautés sévères, des rochers qui se dressent à pic des deux côtés du défilé et s'unissent par une arche naturelle que les Grecs modernes appellent le Pont-du-Diable. Par un contraste fréquent en Grèce, la nature la plus riante s'offre à quelques pas de la nature la plus austère. En descendant vers la mer, en face de Calaurie, est un vaste bois d'orangers et de citronniers qui répandent au loin leur parfum. On montrait à Trœzène, dans l'antiquité, quelques statues de bois qui frappent mon attention, parce qu'elles ont fait vivre le nom d'un artiste, *Hermon*, habitant de Trœzène. Il fit, pour un temple très-ancien, bâti jadis par Pitthéus, la statue d'*Apollon Théarien*. On citait encore ses statues de *Castor* et de *Pollux*, également en bois. L'époque à laquelle vivait cet artiste devait être assez reculée, puisqu'il ne travailla que le bois, mais il est impossible de la fixer. Peut-être Hermon se rattachait-il à l'école argienne, et, par conséquent, à Dipœne et à Scyllis. Autrement, il eût été classé par les auteurs parmi les Dédalides, si ses œuvres eussent eu un caractère primitif.

Du reste, on trouve de tous côtés des élèves des deux sculpteurs crétois, même quand la patrie de ces élèves demeure inconnue. Tels étaient (nous le savons par un témoignage positif) *Tectæus* et *Augélion*, qui exécutèrent en commun une statue d'*Apollon*. Cette statue, souvent citée et que reproduisent vraisemblablement certaines monnaies d'Athènes, était à Délos; les proportions en étaient colossales, car, tandis que la main droite du dieu tenait un arc, sa main gauche étendue portait les Trois Grâces, de même que plus tard la Minerve et le Jupiter de Phidias portaient dans leur main la Victoire. Les Trois Grâces tenaient chacune un instrument de musique : une lyre, une flûte et une syrinx; celle qui avait la syrinx l'approchait de ses lèvres comme si elle en jouait. Ainsi, les attributs des divinités, et les divinités secondaires elles-mêmes, n'étaient pas encore nettement déterminés. Les Grâces, ainsi représentées dans la main d'Apollon, ressemblent fort à des Muses, et, sans l'avertissement des critiques grecs, si une pareille statue nous était montrée, nous n'hésiterions pas à dire qu'Apollon porte trois Muses.

La monnaie attique sur laquelle est figurée ce groupe est d'une époque beaucoup plus récente, peut-être du temps des empereurs. Elle est en bronze et se trouve au Musée britannique. Sur le revers, on voit Apollon, les bras étendus symétriquement et se faisant équilibre.



TETRADRACHME ET MONNAIE DE BRONZE D'ATHÈNES

La main gauche tient un arc, la main droite trois petites figures, trop petites pour que le graveur ait pu indiquer leurs attributs, mais on reconnaît les Grâces. Les épaules du dieu sont carrées, sa tenue roide; mais si l'aspect est archaïque, il ne faut pas oublier que les jambes sont modelées. Quant au style de l'œuvre, une réduction nécessairement aussi infidèle que l'est une petite figure répétée sur une monnaie ne peut en donner aucune idée.

BEULÉ.

(La suite prochainement.)



DOCUMENTS INÉDITS SUR RAPHAEL

TIRÉS

DES ARCHIVES PALATINES DE MODÈNE[1]



ÉON X était extrêmement porté pour les hommes d'esprit et de conversation, et surtout pour les poëtes improvisateurs; lui-même d'ailleurs se plaisait fréquemment aux compositions improvisées, dont il accompagnait le rhythme avec sa cithare. Le cardinal Bibiena, de ses anciens intimes, homme non moins initié à la politique et versé dans les lettres qu'enclin à la raillerie et aux plaisanteries, s'était proposé d'entretenir la gaieté à la Cour et d'amuser le pontife, en se constituant l'organisateur d'une variété de fêtes, en donnant lui-même l'exemple aux autres par la représentation de sa comédie en prose, *la Calandra*, qui aujourd'hui, à cause de son obscénité, ne serait tolérée sur aucune scène de l'Europe. La corruption inimaginable des mœurs de l'époque, bien peu au-dessous de la corruption si honteusement fameuse de la décadence de l'empire romain, et un sentiment de reconnaissance voisin de la complaisance pour l'homme qui favorisa si puissamment le progrès des lettres et des arts, pour celui qui fut incessamment poussé à la réalisation de cette pensée exprimée dans une bulle, de faire de Rome, soit dans le domaine de l'intelligence ou en toute autre chose, la capitale du monde, peuvent atténuer le jugement qu'il faudrait porter sur les faiblesses de ce pontificat auquel l'Italie a dû un si brillant éclat. Ni les guerres, ni les invasions étrangères, ni l'hérésie qui, bafouée d'abord, persécutée ensuite, arracha tant de millions d'êtres à l'Église, ni les préparatifs des Turcs qui menaçaient de saper les bases de la civilisation, ne furent des

1. Voir la *Gazette* du 1er avril.

motifs suffisants pour ramener au Vatican cette gravité d'idées et de conduite qui devrait toujours y trouver un asile inviolable, lors même qu'elle serait bannie de tout autre lieu du monde.

A l'appui de ces réflexions, et à titre de document justificatif, nous donnons la singulière lettre de Pauluzzi au duc de Ferrare :

« J'ai été à la comédie dimanche soir; Mgr de Rangoni[1] me fit entrer où était le pontife avec ses jeunes et révérendissimes cardinaux, dans une antichambre de Cibo[2]. Sa Sainteté s'y promenait, laissant s'introduire tels et tels dont la qualité lui convenait, et une fois arrivés au nombre qu'il avait déterminé, on se rendit au local destiné à la comédie; notre Saint-Père s'était placé à la porte, et sans bruit, en donnant sa bénédiction, il en permettait l'entrée à qui bon lui semblait. Une fois admis dans la salle, on trouvait la scène d'un côté, de l'autre une place à gradins, sur laquelle était installé le siége du pontife, qui, après l'entrée des laïques, se plaça dans sa chaise, élevée de cinq marches au-dessus du sol, suivi des révérendissimes et des ambassadeurs, qui prirent place autour de la chaise selon leur rang, et une fois la foule reçue, qui pouvait être de deux mille personnes, au son des fifres on fit descendre la toile, sur laquelle on avait peint frère Mariano[3] avec plusieurs diables qui folâtraient avec lui sur chaque côté de la toile, au milieu de laquelle il y avait un bref qui disait : « Voilà les caprices de frère Mariano. » On fit de la musique, et le pape avec ses lunettes admirait la scène qui était très-belle et faite de la main de Raphaël; réellement c'était un beau coup d'œil d'issues et de perspectives qui furent très-vantées. Sa Sainteté admirait aussi le ciel qui était merveilleusement représenté; les candélabres étaient formés par des lettres, et chaque lettre supportait cinq torches qui disaient : « *Leo X, Pont. Maximus.* » Le nonce comparut en scène, et récita un argument pour démontrer que Ferrare était venue là sous la foi de Cibo, ne se considérant pas inférieure à Mantoue, à qui l'avait présentée l'année passée sainte Marie in Portico[4]. Il railla le titre de la comédie, les *Suppositi*, à tel point que le pape en a ri du meilleur cœur avec les assistants (spectateurs), et par ce que j'entendis, les Français furent un peu scandalisés du sujet des *Suppositi*. On récita la comédie, qui fut bien dite (jouée), et à chaque acte il y eut un intermède de musique avec les fifres,

1. Hercule Rangoni, cardinal.

2. Le cardinal Innocent, fils de Franceschetto Cibo et de Magdeleine Médicis, sœur de Léon X.

3. Frère Mariano Fetti, laïque dominicain qui succéda au Bramante, prédécesseur de Sébastiano dans l'office du *Piombo* (plomb), qui fut un des esprits les plus gais et plaisants à la cour de Léon X conjointement avec Baraballo, Querno et leurs pareils, et tout à la fois protecteur et ami des artistes.

4. Ces paroles allégoriques peuvent être expliquées, selon nous, ainsi : Le cardinal Cibo avait fait représenter les *Suppositi* pour faire pièce au cardinal de Bibiena qui avait fait jouer sa comédie en présence de la marquise Isabelle Gonzague. Mais Pauluzzi se trompe en rapportant les paroles du nonce qui doivent avoir été proférées les *années passées* et non l'année passée, parce qu'il n'est pas établi qu'en 1518 la marquise de Mantoue se trouvât à Rome, tandis qu'il est certain qu'elle s'y trouvait en 1514, année pendant laquelle nous pensons qu'eut lieu la représentation de ladite comédie. Giovio, dans la *Vie de Léon X*, confirme le fait de la représentation, et constate la présence du pape et de la marquise, mais il n'en assure pas l'époque. Cette comédie fut de nouveau jouée à Mantoue en grande pompe, en 1520.

les cornemuses, deux cornets, des violes, des luths et le petit orgue aux sons si variés, et qui fut donné au pape par Monseigneur très-illustre, d'heureuse mémoire; il y avait en même temps une flûte et une voix qui plut beaucoup; il y eut aussi un concert de voix qui ne réussit pas aussi bien, selon moi, que les autres œuvres de musique. Le dernier intermède fut la *Mauresque*, qui figurait la fable de Gorgône, très-bonne, mais pas dans cette perfection où je l'ai vu représenter dans le palais de Votre Seigneurie : ainsi se termina la fête. Les auditeurs commencèrent à partir, et si à la hâte et en si grande foule, que mes destins m'ayant poussé à travers un petit banc, je courus le danger de me casser une jambe. Bendemonte reçut un choc très-violent d'un Espagnol, et pendant que le premier commençait à donner des coups de poing au second, on me rendit plus facile le moyen de m'échapper; il est certain que je courus grand danger pour ma jambe, j'ai trouvé d'ailleurs une compensation à ce malheur dans une grande bénédiction et dans la mine gracieuse dont le Saint-Père me fit la faveur. Je passai dans les chambres où étaient préparés les soupers, je rencontrai Mgr de Rangoni et Salviati, tandis que j'étais avec le nonce, qui était venu chez Madame[1], son nom est François Spinola, ledit Rangoni me dit : « Et votre *fe-rara*[2]. » Je lui répondis : « C'est bien, Monseigneur; en effet, *Fe-rara* (la foi rare), est celle qui est noble, qui est précieuse. » Et don Salviati ajouta : « Il dit vrai, d'autant plus que les belles inventions viennent de Ferrare[3]; » puis, ils parlèrent de messire Ludovic Arioste, et combien il est grand dans son art. Nous nous retirâmes ensuite, Lanfranco et moi, et, parlant de cette comédie, il se plaignit qu'en présence d'une aussi haute Majesté on récitât des paroles malhonnêtes : à la vérité au commencement il y a quelques mots licencieux. Lui, Messer Antoine et un autre Français s'en allèrent souper avec Bendelmonte, et bien qu'on m'ait invité, je remerciai pour m'en tenir à mon petit souper. Le jour qui précéda cette soirée, il y eut une course de chevaux où l'on vit une troupe de genets[4], ayant pour chef Mgr Corner, habillée à la mauresque diversement, et ensuite une autre tout à l'espagnole, vêtue de satin alexandrin avec doublure de soie changeante, capuchon et justaucorps, ayant en tête Serapica[5] avec plusieurs valets de chambre de service. Cette dernière se composait de vingt chevaux; le pape avait donné quarante-cinq ducats à chacun des cavaliers; et, en vérité, c'était une belle livrée, avec estafiers et trompettes habillés aux mêmes couleurs de soie. Arrivés sur la place, ils commencèrent deux à deux à courir vers la porte du palais, où se tenait le pape aux croisées, et cette course terminée par les deux troupes, la compagnie Serapica se retira de l'autre côté de la place, et la Cornera vers Saint-Pierre; la Serapica, prenant les cannes, vint attaquer la Cornera qui avait aussi les siennes; la Serapica lança les cannes sur la Cornera, qui fit de même contre sa rivale, et les deux s'attaquèrent et fondirent l'une sur l'autre, ce qui était très-beau à

1. Peut-être Mme Marguerite, aïeule paternelle de Charles V, qui gouverna la Flandre du commencement de l'an 1508 au 1er décembre 1530, et qui mourut ce jour-là.

2. Fe-rara (foi rare), pour faire allusion à ce qui a rapport au sujet de la comédie, que l'on fait supposer être arrivé dans cette ville, et à l'Arioste Ferrarais, son auteur.

3. Il y a ici, dans le texte original, un jeu de mots sur le mot *Ferrara* qui n'est pas traduisible.

4. Genets. On appelle ainsi certains chevaux espagnols.

5. Premier camérier du pape et son favori. Après sa mort on le mit en prison, soupçonnant qu'il s'était approprié certains objets précieux appartenant au pape. Il fut absous. Voir les *Letterre di Principi.*

voir et sans danger. On remarquait de très-beaux chevaux et des cavales genettes. Le jour suivant, il y eut combats de taureaux; j'étais avec le seigneur M. Antoine, ainsi que je l'ai écrit: trois hommes furent tués et cinq chevaux blessés, deux sont morts, et entre autres un de Serapica, un très-beau genet, qui le lança à terre, et lui fit courir grand danger, car le taureau était sur lui, et si on n'eût aiguillonné la bête à coups de pique, elle n'aurait pas lâché et elle l'aurait tué. On assure que le pape s'écriait : « Pauvre Serapica! » et qu'il se lamentait beaucoup. J'entends dire que le soir on a joué certaine comédie d'un moine qui avait fait[1].... et comme elle ne causa pas grande satisfaction, le pape au lieu de faire danser la *Mauresque*, fit balancer dans l'air le moine enveloppé dans une couverture, de manière à lui faire donner un grand coup de ventre sur le plancher de la scène, ensuite il lui fit couper les jarretières et sortir les bas des talons; mais le bon moine se mit à mordre à belles dents trois ou quatre de ces palefreniers. Il fut forcé à la fin de monter à cheval, et on lui frappa avec la main tant de coups sur le derrière, que, d'après ce qui m'a été rapporté, il a fallu lui appliquer beaucoup de ventouses sur les parties postérieures; il est au lit et n'est pas bien. On dit que le pape en a agi ainsi pour donner un exemple aux autres frères, afin qu'ils s'ôtent de la tête l'idée d'exhiber leurs moineries. Cette *Mauresque* le fit beaucoup rire. Aujourd'hui est venu le tour de la course à la bague devant la porte du palais, le pape y étant et regardant de ses fenêtres; les prix étaient déjà inscrits sur des vases. Vint après la course des buffles : c'était chose plaisante de voir courir ces vilaines bêtes, qui tantôt se portaient en avant, tantôt reculaient; pour qu'elles arrivent au but, et avant de l'atteindre, il leur faut beaucoup de temps, car elles font un pas en avant et quatre en arrière, de manière que le but est toujours difficile à gagner. Le dernier qui arriva fut celui qui était en avant, aussi remporta-t-il le prix; ils étaient au nombre de dix, et ma foi ce fut un fameux badinage. Je me retirai ensuite chez Bembo[2]; je fis une visite à Sa Sainteté, où je rencontrai l'évêque de Bayeux[3]. On n'y parla que de masques et de choses gaies. Mais on causa aussi avec bonheur de tout ce que Votre Excellence fait pour la sage et haute instruction de ses enfants, ce qui provoqua de grands éloges de la part de messire Pierre, qui se déclare être le bon serviteur de Votre Seigneurie. Il ne me reste plus rien à dire, et comme c'est une soirée de carnaval, je me suis laissé aller à ce bavardage. Et me recommandant très-humblement à Votre Seigneurie, que Dieu veuille heureusement conserver.

« De Rome, ce jour, 8 mars MDXVIII, à la quatrième heure de nuit.

« De Votre Seigneurie très-illustre,

« Le serviteur, ALPHONSE PAULUZO. »

Cette lettre, document précieux pour l'histoire, dictée par un témoin oculaire, nous présente, sans artifice, sans élégance, le tableau de l'éducation de la cour la plus policée et la plus instruite de cette époque, et nous peint vivement les mœurs du siècle et celles de l'homme qui lui donna son nom. On ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de tristesse

1. Quelques mots manquent dans le texte.
2. Le célèbre Pierre Bembo, secrétaire du pape et puis cardinal.
3. Ludovic Canossa, évêque de Bayeux.

et de surprise en voyant ce pontife, que dès l'enfance on nous avait habitué à considérer comme l'un des plus grands et des plus généreux protecteurs de la science et de la civilisation, faisant représenter dans son palais la comédie des *Suppositi*, réglant en personne l'entrée des invités, assistant à un combat de taureaux et d'hommes, et contemplant l'horrible spectacle de quatre hommes tués et de trois blessés, faisant enfin vitupéreusement maltraiter, en présence d'une société choisie, un moine pour le punir d'avoir composé une comédie ennuyeuse. Combien d'autres de ses amusements nous pourrions donner à nos lecteurs [1] si le sujet, en grande partie, ne se trouvait étranger à notre but, et s'il nous était possible de trouver quelque satisfaction à exposer de telles faiblesses humaines, résultat de mœurs extrêmement corrompues et qui ne paraissaient pas répréhensibles aux yeux de la multitude. De cet exemple, par conséquent, on peut inférer de quelle forme devra se revêtir l'histoire lorsqu'on aura exhumé et porté au jour les précieux documents qui sont demeurés ignorés jusqu'ici dans les archives où nous avons puisé ces détails.

Nous savions déjà que la comédie, bien que née depuis peu d'années en Italie, formait une des distractions favorites de Léon X; il s'en montra, ainsi que de toute autre branche de littérature, protecteur magnifique et enthousiaste. Non-seulement il fit représenter à grands frais quelques comédies de Plaute, mais encore celles des *Accademici rozzi* de Sienne, mais aussi *la Calandra*, de Bibiena, qui, si elle ne fut pas la première parmi les comédies écrites en langue vulgaire italienne, fut cependant la première à mettre en vogue ces sortes de compositions. Vasari nous a laissé une rapide, mais remarquable description de la somptuosité extraordinaire déployée à l'occasion de la représentation de *la Calandra*, et plus particulièrement des appareils, de la perspective et des décorations inventés par Balthazar Peruzzi, qui furent, dit-il, étonnants et frayèrent le chemin à ceux qui en ont fait ensuite de notre temps. Mais l'on ignorait jusqu'ici que la comédie des *Suppositi*, de Ludovic Arioste, eût obtenu le triple honneur d'avoir Raphaël Santi d'Urbin pour décorateur, peintre et architecte, le cardinal Cibo pour promoteur et Léon X pour auditeur et approbateur. Cette comédie, qui, à son origine, fut jouée en prose devant la cour de Ferrare l'an 1512, et la seconde fois à Rome en vers, comme nous le croyons, obtint sans contredit l'entière satisfaction du pape, parce qu'il s'empressa d'en demander

1. Un exemple de ces vaillantises du carnaval romain, en 1526, nous a été laissé dans les écrits de Marc-Antoine Michiel. Une partie a été publiée par Cigogna, comme appendice aux mémoires de la vie et des ouvrages du susdit M.-A. Michiel. — *Mémoires de l'Institut vénitien*, t. IX.

une autre à l'auteur pour être jouée pendant le carnaval. De ce fait, nous recueillons la preuve dans une lettre du même Arioste à Léon X, du 16 janvier de l'année suivante, par laquelle il lui fait parvenir l'exemplaire de sa comédie *il Negromante*, composée dix ans auparavant, et pour cette occasion revue et perfectionnée, avec l'addition d'un prologue de circonstance qui contenait plusieurs allusions assez transparentes sur les abus de la profusion des indulgences. Nous ne savons pas par quel motif on ne la fit pas représenter[1].

Mais sans nous préoccuper plus longuement de ce sujet, il faut que notre attention se reporte au sublime artiste, de la personne duquel nous a détourné l'occasion que nous avions de reproduire une image de la société au milieu de laquelle il vécut. Pas un seul écrivain n'a laissé trace de ce fait qui cependant fut connu par Rome entière. Le 3 mars, Pauluzzi écrit au duc que se trouvant chez Pietro Bembo pour voir le passage des masques, une course à la bague, et, ce qu'il y a de plus étrange encore, pour voir courir des *hommes nus* à un but indiqué, ajoute que l'on n'y parla que de masques, que de la comédie et des préparatifs de Raphaël, afin que Mgr Cibo la fît donner le dimanche suivant. Dans une autre, à la date du 3, il annonçait au duc que ce soir-là on jouerait la comédie au château, c'est-à-dire au château Saint-Ange, où habituellement résidait le cardinal Cibo, et où bien souvent le pape demeurait aussi. Sa Sainteté s'y rendait du Vatican par le corridor qui existe encore aujourd'hui. On ne peut mettre en doute que ce théâtre provisoire ne fût de l'invention de Raphaël et construit d'après les règles de Vitruve, dont depuis peu il avait fait traduire les ouvrages par l'érudit Marc-Fabius Calvo de Ravenne. En effet, par la lettre relatée ci-dessus, nous pouvons nous faire une idée de sa construction, avec ses rangs de gradins semi-circulaires, pouvant contenir deux mille personnes, au pied desquels le souverain pontife se trouvait assis dans une chaire. La scène devait figurer, d'après le précepte du même Vitruve[2] pour les représentations comiques, une rue bordée d'édifices privés; et comme non-seulement le fond, mais les parties latérales et supérieures aussi, devaient être exposés à la vue du spectateur, Raphaël aura pu faire preuve de son habileté dans ce que mentionne Pauluzzi sous le nom de *forami di prospettiva*.

Par scène, il faut entendre ici tout l'espace destiné aux acteurs, avec les décorations faites à propos, et par *apparato*, préparatifs, toute l'or-

1. *Opere Minori*, de Ludovic Arioste. Florence, Le Monnier 1857. T. II, 538, 559.
2. Livre V, chap. VIII.

donnance de tout le théâtre. La scène était toujours la même, l'usage des changements n'ayant été adopté que longtemps après : par suite de cela, la toile, sur laquelle on avait peint le portrait de frère Mariano escorté de diables, était un épisode entièrement étranger à la scène aussi bien qu'à la comédie. Nous sommes fortement d'avis que cette peinture a dû être exécutée par tout autre que par Raphaël, parce que ce sujet trivial et désagréable ne pouvait en aucune façon convenir au sentiment élevé et exquis de l'artiste, qui n'en descendait pas moins sans répugnance aux plus modestes conditions de l'art.

Nous en trouvons un autre exemple dans cette même correspondance diplomatique. Le duc Alphonse avait chargé son agent de demander à Julien Lena, homme très intelligent en architecture, son avis sur la construction des cheminées dans les chambres, et sur le moyen d'empêcher la fumée de se répandre dans ces mêmes chambres ; le duc recommandait d'en entretenir Augustin Chigi, qui venait de faire bâtir un palais. Pauluzzi fit part de l'avis de Lena, qui indiquait qu'il fallait faire monter les cheminées extérieurement, de manière que la circulation de l'air ne fût pas empêchée par les maisons avoisinantes, et si ce mode ne réussissait pas, que l'on eût à construire les tuyaux des cheminées obliquement. Le duc répondait qu'il n'avait pas grande envie de faire des essais, que l'on eût à lui envoyer le modèle d'une forme reconnue pour réellement bonne. Finalement, Pauluzzi annonçait en avoir causé avec Raphaël, qui lui apprit qu'il possédait dans sa maison même une cheminée de cette façon, contre laquelle la maison toute proche du cardinal d'Ancône renvoyait le vent. Raphaël promettait encore d'examiner cette question et de préparer trois ou quatre projets de dessins, ayant, quant à lui, adopté le système consistant à pratiquer un trou près du foyer dans le sol, parce que l'air qui y pénétrait aidait à la fumée à monter. Les détails qui précèdent formaient l'objet d'une lettre de l'ambassadeur, du 26 mars 1526, et seize jours après l'artiste avait cessé de vivre.

Maintenant, il est indispensable que nous nous reportions d'une année en arrière pour rendre compte des démarches de Pauluzzi, dans le but d'obtenir la peinture commandée et désirée par le duc, ce qui résulte littéralement d'une missive à la date du 14 mai 1519.

« Hier, je parlai à Raphaël d'Urbin, qui déclara n'avoir d'autre seigneur et patron, après le pape, que Votre Excellence, et que, maintenant que le cardinal de Médicis[1] n'y

1. Le cardinal Jules de Médicis, qui fut plus tard le pape Clément VII, était parti pour Florence à cause de la maladie de Laurent, duc d'Urbin, qui mourut le 28 avril de la même année. Il y resta pour se mettre à la tête du gouvernement de l'État. Le duc d'Urbin, que nous avons

était plus, il pouvait disposer de plus de temps pour le tableau de Votre Excellence, et qu'il n'y manquera pas, se tenant pour grand serviteur de Votre Excellence. »

Le 11 juin, il écrivait qu'il avait commencé à se regarder comme plus familier avec cet artiste, et qu'il ferait tout son possible pour voir le tableau tant désiré. Le 18 du même mois, il écrivait :

« Je causai hier soir avec Raphaël d'Urbin, qui me dit que tout allait bien, et qu'il ne manquerait d'user de tout ce qui était en son pouvoir. Lui ayant dit : « Je me propose « de venir un jour pour que vous me montriez quelque belle chose ; » il répondit : « Venez quand vous voudrez, et je vous ferai tout voir volontiers, et vous verrez « aussi *Il principio* du seigneur duc[1]. » Et comme je le désire beaucoup, si cela arrive, je le considérerai comme une grande faveur. Demain, je veillerai au moment de sa rentrée à la maison, et je m'y présenterai, quoique j'y aie été bien des fois sans pouvoir le voir ; il ne s'en montre pas moins fort courtois, *e pur demostra zentil persona.* »

Cependant on était arrivé au 26 août sans que Pauluzzi eût réussi à pénétrer dans la maison de Raphaël, puisque à la même date il écrivait au duc en ces termes :

« Que Votre Seigneurie Illustrissime tienne pour certain que je ne cesse de presser Raphaël d'Urbin pour le tableau, en usant de ces manières adroites qui conviennent le mieux à la nature des peintres, et j'espère lundi pénétrer chez lui ; il me fera voir de ses peintures. Il m'a dit que son retard assez long pour achever le tableau ne sera qu'une plus grande cause de satisfaction pour Votre Excellence. Il m'a dit autre chose, qui ne sera pas moins agréable à Votre Seigneurie ; il assure que c'est son intention de venir à tout prix passer un mois avec Votre Excellence, à laquelle il se recommande beaucoup. »

Le duc manifesta à son agent le doute que Raphaël voulût jamais

déjà eu l'occasion de nommer, était fils de Pierre-Laurent de Médicis, neveu de Léon X et père de Catherine, reine de France. Le tombeau sculpté par Michel-Ange le rendit bien plus immortel que ses alliances et ses œuvres.

1. Ces paroles, *Il principio del signor duca,* pourraient être presque interprétées pour un portrait dudit seigneur, si les phrases inexactes de Pauluzzi, son silence et celui de Costabili à propos d'une œuvre d'une telle importance, silence gardé dans leur correspondance avec le duc, ne contribuaient pas à rendre encore plus douteuses ces paroles dans les notes italiennes de la *Vie de Raphael* de Quatremère. Milan, 1829, p. 239. Après l'énumération des portraits dus au pinceau de Raphaël, il ajoute que plusieurs rappellent aussi celui d'Alphonse Ier, sans qu'on en sache plus long. Passavant, sur ce même sujet, fait observer que le portrait d'Alphonse, attribué à Raphaël par Landon (*Vie et œuvres de Raphaël*, p. 139), n'est autre chose que le portrait de Giorgione peint par Titien, qui fut gravé par Van Dalen. (T. II, p. 370.) Nous ajouterons comme matière à curiosité, pour réparer l'une des rares omissions de Passavant lui-même, que Borsieri, dans un recueil de ses poésies appelé *Gli Scherzi*, imprimé à Milan en 1612, a une épigramme à l'adresse du portrait d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare, fait sur un dessin de la main de Raphaël d'Urbin, dans lequel on voit le duc encore petit avec la Victoire qui lui montre les seins.

l'admettre chez lui. Nous savons cela par la réponse que lui fit Pauluzzi le 3 septembre ; nous la transcrivons parce qu'elle nous réserve quelques détails bons à savoir, et surtout parce que le fameux tableau de *la Transfiguration* était sur le point d'être terminé.

« Votre Seigneurie Illustrissime écrit qu'elle ne paraît pas être persuadée que je parvienne à pénétrer chez Raphaël d'Urbin, et elle a eu peut-être raison d'avoir pensé cela, car depuis ce temps, ni au palais ni chez lui, il ne m'a été possible de le rencontrer. J'ai secrètement ouï dire que sur la toile de Votre Seigneurie il n'y a rien de ce qu'on a annoncé. La toile est tournée vers le mur avec plusieurs autres par-dessus, de sorte que je crois qu'on ne doit qu'attendre, à moins que... et Votre Excellence n'en sera que mieux servie, pourvu qu'elle ne soit pas pressée. Je crois à ce propos qu'il serait bien que Votre Excellence lui écrivît; cela aura plus de force que mes paroles pour le déterminer à y mettre la main, ne manquant pas d'ajouter surtout que le projet du maître de venir auprès de Votre Excellence lui serait fort agréable. Nonobstant, je m'en rapporte au très-éclairé sentiment de Votre Excellence, et, en attendant, je poursuivrai aussi adroitement que je le pourrai et saurai, pour tâcher d'être admis près de Raphaël, ce dont je suis impatient pour voir le tableau qui doit être mis en œuvre. On me dit qu'un tableau pour le révérendissime Médicis est terminé, et que c'est une très-belle chose. »

Le duc, qui jusqu'à ce moment, peut-être en considération du cadeau des trois cartons, avait su se maîtriser et se résigner sans trop d'impatience aux délais que mettait Raphaël à l'accomplissement de sa promesse, commença à s'en ressentir et à donner des signes de la fière nature de son caractère. Un singulier exemple de la lutte qui s'opérait dans son esprit entre l'ancienne inclination qu'il avait pour l'artiste et le ressentiment déterminé par l'orgueil offensé et le désir non satisfait résulte de la minute d'une lettre du 10 septembre par laquelle ce prince, après avoir fait connaître avec assez de modération ses doléances, se repentant pour ainsi dire de ses ménagements, efface le passage de sa lettre pour en substituer un autre rempli d'expressions courroucées et menaçantes.

« Quand nous le voudrons, dit-il dans la première rédaction, nous écrirons à Raphaël d'Urbin, et ainsi que vous nous le proposez nous vous enverrons la lettre... Nous étions dans le vrai, je me plais à le constater, quand nous vous disions que vous ne seriez pas introduit près de Raphaël, mais je ne me plais pas autant d'en apprécier la cause qui, nous le croyons, n'est autre que celle que rien n'a été fait pour nous. »

Le duc changea de la manière suivante le sens de ce passage :

« Il ne nous convient pas d'écrire à Raphaël d'après ce que nous savons, mais il est

de notre intention que vous lui disiez que vous avez de nos lettres qui portent que voilà trois ans qu'il nous entretient de paroles, et que ce mode d'en user avec les gens comme nous n'est pas bien, et que s'il ne remplit pas sa promesse, nous agirons de telle sorte qu'il aura à regretter de nous avoir trompé. Et puis, comme venant de vous, vous pourrez lui dire qu'il prenne garde à ne pas susciter notre haine, au lieu de se maintenir dans l'affection que nous lui portons; que si la foi du traité est observée il peut compter sur nous, mais qu'en y manquant il ait à s'attendre un jour à des choses qui lui seront pénibles; que tout cela surtout soit bien dit entre vous et lui seul. »

Avant que la lettre ne parvînt aux mains de Pauluzzi, celui-ci avait réitéré la tentative de faire visite à Raphaël, et il en rendait compte à son prince le 12 du même mois, en ces termes :

« Revenant ce soir à la maison de Raphaël et en ayant trouvé la porte ouverte, j'y entrai persuadé de pouvoir considérer ce que je désirais, et ayant fait appeler Raphaël, il me fit répondre qu'il ne pouvait pas descendre. Comme je me disposais à monter, vint un autre domestique qui m'annonça qu'il était dans sa chambre avec M. Balthasar de Castiglione, occupé à faire son portrait, et qu'on ne pouvait lui parler. Je fis semblant de le croire et je dis que je reviendrais une autre fois. Puisque l'entrée chez lui n'est pas possible, il faut en conclure que l'œuvre est au point que j'ai déjà fait connaître ; ainsi il faut le prendre par la bonne main et ne pas le perdre de vue jusqu'à ce que l'envie lui prenne de servir. »

Ces paroles font cesser les doutes très-graves sur l'authenticité des deux portraits du célèbre Balthazar Castiglione. On savait, par une lettre de Bembo au cardinal de Bibiena, à la date du 19 avril 1516, que Raphaël avait déjà exécuté un portrait de cet ami que l'on croit être celui qui existe au Musée du Louvre, tandis que la seule attestation de Beffa Negrini, dans ses *Éloges des personnages de la famille Castiglione* (Mantoue, 1606), établissant que les deux portraits de Balthazar Castiglione étaient de la main de Raphaël et existaient chez ses descendants, ne présentait pas une autorité telle que la critique consentît à l'admettre. Maintenant la lettre de Pauluzzi met fin aux doutes, et nous en retirons en outre la preuve que le portrait mentionné par Bembo comme terminé en 1516 précéda celui que Raphaël exécuta en septembre 1519, qui est très-probablement celui qui a été conservé par la famille Castiglione de Mantoue jusqu'à la moitié du dernier siècle, époque à laquelle il devint la propriété du cardinal Louis Valenti ; il est conservé aujourd'hui à Rome, au palais Torlonia.

La lettre du duc parut excessivement dure à Pauluzzi qui, vivant à Rome où la vénération pour Raphaël était sans bornes, et en présence continuellement de ses œuvres merveilleuses, éprouvait de la répugnance à remplir la pénible mission que lui imposait son seigneur contre l'artiste

qui réunissait en lui les plus nobles, les plus exquises qualités du cœur et de l'esprit, et qu'il offrait comme modèle d'une courtoisie parfaite et d'une éducation très-élevée. Par conséquent, le 17 décembre, il écrivait ce qui suit :

« La commission relative à Raphaël d'Urbin est encore à faire, mais je la ferai, après avoir tenté encore s'il est possible de le vaincre par voie de mansuétude, car les hommes d'une telle supériorité sont toujours enclins à certaines susceptibilités jalouses. Raphaël éprouve surtout les effets de cette sorte d'amertume depuis qu'il a embrassé l'architecture après le Bramante; il voudrait enlever la pratique de cet art des mains de Julien Lena. Je le trouvai ce matin ayant préparé deux piliers de soutènement que le pape fait faire pour consolider cette première voûte dans la rue des Suisses qui menaçait ruine, et, l'ayant appelé, il me pria d'attendre qu'il eût parlé à plusieurs patrons, qu'il me recevrait la première fois que j'irais le trouver. J'aurai recours à tout moyen pour disposer de lui, lui faisant comprendre ce qui m'est arrivé chez lui l'autre jour, et s'il persiste toujours à dire de bonnes paroles sans effet, je lui dirai ce que Votre Seigneurie Excellentissime m'écrit, et de tout je l'en informerai. »

Il est évident pour nous que Pauluzzi, repoussant la mission que le duc lui avait imposée, tâchait par des prétextes de la retarder, n'osant pas s'y refuser.

C'est la première fois que l'on voit attribuée à Raphaël un peu de cette *melanconia* qui, dans le langage de l'époque, signifiait irritation, étrangeté, et qui, un demi-siècle après, fut employée pour atténuer, par la douceur du mot, le malheur de la démence de Torquato Tasso. Non mieux fondée est l'autre accusation qu'il voulut enlever à Julien Lena l'exercice de son art, d'abord parce que depuis quatre ans il avait obtenu la succession de Bramante dans la charge d'architecte du pape, et ensuite parce que les commissions infinies dont il était accablé ne lui laissaient aucun loisir de chercher d'autres occupations, enfin parce que l'on ne pouvait pas raisonnablement le comparer à Lena, sur qui Vasari a prononcé un jugement très-exact, le donnant pour très-capable dans les constructions de son époque, mais exécutant à merveille les dessins et les projets des autres plutôt que les siens propres, bien qu'il fût doué de beaucoup de sens et qu'il ait une grande expérience.

Ces raisons parurent si mesquines, même au duc Alphonse, que, sans se soucier de les relever, il se borna à répondre le 24 septembre sèchement : « Sollicitez Raphaël en suivant le mode que mes lettres précédentes vous ont tracé. »

Dans cette correspondance, il n'est plus question de peinture jusqu'à l'année suivante, de sorte qu'il ne nous est pas permis de savoir si Pau-

luzzi avait rempli les ordres du maître et quel avantage il en avait retiré. Le 20 janvier 1526 seulement, nous trouvons une lettre du duc pleine de reproches et de menaces ; la voici :

« Dès que vous aurez trouvé Raphaël d'Urbin, vous lui demanderez ce qu'est devenue l'œuvre qu'il devait nous faire, et si vous n'obtenez pas davantage que par le passé, dites-lui comme venant de vous qu'il songe à ce qu'il y a d'important de donner sa parole à une personne telle que nous, et de montrer le peu d'estime qu'il a de nous qu'il place ainsi au niveau d'un prolétaire par ses mensonges répétés ; ajoutez que vous ne mettez pas en doute qu'à la fin je me fâcherai. Faites-nous savoir quelle aura été sa réponse. Parlez ensuite au révérendissime cardinal Cibo, et recommandez-nous à Sa Sainteté, lui faisant ressouvenir de la promesse qu'elle nous a faite d'agir auprès de Raphaël pour qu'il eût à terminer promptement notre tableau. Nous prions Sa Sainteté qu'elle veuille bien obtenir que Raphaël ne mette plus de délais ; sinon qu'elle nous apprenne positivement si nous pouvons compter sur cette œuvre, pour que nous puissions la faire faire à d'autres, afin de compléter notre cabinet[1] qui se trouve ainsi imparfait.

A ceci l'ambassadeur répondait qu'il ne s'était jamais lassé de rappeler à son devoir le peintre toutes les fois qu'il l'avait rencontré ;

« Mais qu'il s'était toujours excusé à cause du tableau pour le Médicis (*la Transfiguration*), tableau qui, d'après le frère de Dosso, sera terminé ce carnaval, et ensuite il commencera celui de Votre Seigneurie. Néanmoins, je remplirai ma mission, et j'en parlerai au révérendissime Mgr Cibo. »

Finalement, Pauluzzi annonce, le 21 mars, qu'il a été reçu par Raphaël, et voici ses propres paroles :

« Je parlai à Raphaël que je trouvai comme d'habitude disposé au service de Votre Excellence, et je le crois d'autant plus qu'il m'a enfin admis à voir les toiles auxquelles il travaille et qui sont réellement très-belles. Il veut absolument servir et bien servir Votre Seigneurie, et, pour mieux le prouver, il écrit une lettre au Dossi pour qu'il l'excuse auprès de Votre Excellence quand elle aura occasion de le voir. Je ferai en sorte de le lui rappeler souvent, et, selon l'opportunité, je verrai à retourner chez lui pour savoir s'il commence la peinture de Votre Excellence, et j'insisterai par tous les moyens qui seront en mon pouvoir. »

Vaines espérances ! propos inutiles ! colères, menaces infructueuses ! Le courroux du duc de Ferrare va s'arrêter devant un tombeau, ne lais-

1. Ici, Alphonse désigne clairement l'endroit destiné à la peinture de Raphaël, un cabinet probablement dans le château où elle devait faire pendant à une peinture de Pellegrino d'Udine; et qui sait si Titien ne fut pas aussi sollicité ? Il existe aujourd'hui encore au château de Ferrare un cabinet orné de trois peintures à l'huile sur le mur, qui représentent les *Noces* et le *Triomphe de Bacchus avec Ariane*, dont l'une est attribuée au Titien et les deux autres à Dossi. D'autre cabinet avec peintures il n'y en a plus de trace au château de Ferrare.

sant, après trois siècles, que le souvenir peu digne d'envie de sa dureté envers un homme qui s'est élevé tant au-dessus de ses semblables.

Raphaël Santi, dont les forces du corps et de l'esprit s'épuisèrent par un surcroît de travail, au moment où il se préparait à donner les derniers coups de pinceau à *la Transfiguration*, frappé par une fièvre violente, trépassait le 6 avril 1520, pour aller contempler auciel les types de ces saintes images que le ciel lui avait inspirées. Il mourut à l'âge de trente-sept ans, dans la vigueur de la vie, au comble de la gloire, dans la plénitude de son intelligence.

Le lendemain, 7 avril, Pauluzzi faisait part au duc du triste événement en ces termes :

Raphaël d'Urbin a été enterré à la *Rotonda*, succombant à une fièvre continue et aiguë qui l'attaqua voilà huit jours [1]; et comme il fut homme d'une valeur supérieure, ce que Votre Excellence sait, tout le monde s'en afflige. En vérité, c'est une grande perte. Il a fait son testament; lorsque j'en aurai eu connaissance, je le communiquerai à Votre Excellence. »

Cet empressement témoigné par Pauluzzi pour connaître le testament et ses détails est expliqué plus clairement dans une autre lettre du 12 avril où il dit « que Raphaël n'a point fait mention des ducats reçus de la personne du duc, qu'il a cependant laissé les modèles de la peinture, que le duc apprendra tous ces détails de Dosso. »

Arrivé à ce point, nous tâcherons d'abréger autant que possible notre narration qui, après la mort de Raphaël, ne sera plus à même d'éveiller ce sentiment de curiosité que les faits et les paroles des hommes éminents produisent ordinairement. Le sujet artistique cède le pas à une contestation de *doit et avoir*, sur laquelle nos réflexions n'appuieront qu'autant qu'elles serviront à compléter l'histoire des rapports entre Raphaël Santi et le duc Alphonse Ier d'Este. Celui-ci ne trouve pas une parole de condoléance sur la perte irréparable; il ne paraît plus se préoccuper que de ravoir les cinquante ducats versés d'avance comme un à-compte du prix de la peinture commandée, en envoyant à cet effet une copie de la note inscrite sur les livres de sa maison. Il ne se montre pas moins pressant à pousser son agent pour recouvrer ses ducats qu'il ne l'avait été antérieurement pour avoir la peinture. Pauluzzi fit des démarches auprès du dataire Balthazar Turini, l'un des exécuteurs testamentaires, qui proposa ces deux partis : ou de faire colorier la toile par les élèves de Raphaël occupés en ce moment dans le salon

1. Ces paroles donnent un nouveau démenti à la cause assignée par Vasari à la mort de Raphaël.

du pape où l'on a exécuté la *Bataille de Constantin*, ou de restituer les cinquante ducats, plus le châssis et la toile sur laquelle on devait peindre l'*histoire* du duc. Mais celui-ci tint bon pour la restitution de l'argent, et le 14 mai il écrivait à Pauluzzi :

« Tâchez d'avoir les cinquante écus de la succession de Raphaël d'Urbin, car n'ayant jamais pu obtenir de sa main notre tableau, nous ne voulons pas le faire exécuter à Rome. »

En persistant dans ses sollicitations, Pauluzzi eut à s'excuser du retard; il prévenait que, à la date du 7 juillet, on n'avait pu encore en finir avec le contrat de vente de la maison de Raphaël au cardinal Accolti, vente qui devait produire de quoi payer la dette; mais aussitôt que l'on a été d'accord sur la vente[1], Alphonse envoya une procuration pour toucher la somme, à la date du 14 août. Mais Pauluzzi, ayant quitté Rome au mois de septembre, laissa le soin et la gloire de retirer cet argent à son successeur Énée Pio qui, finalement, le 17 janvier 1521, en transmet l'agréable nouvelle au prince avec une lettre qui ne donne pas une trop favorable idée du respect que les héritiers de Santi portaient au duc de Ferrare.

Voici la lettre de Pio :

« Avec la plus grande fatigue, j'ai eu les cinquante ducats pour le compte de Raphaël d'Urbin, car les héritiers disaient que ledit Raphaël avait donné différentes choses à Votre Excellence, et le seigneur J.-B. d'Aquila[1], l'un des commissaires, ne voulait absolument pas consentir au payement, mais le dataire, qui est un fort aimable homme, leur fit comprendre en ami que Votre Seigneurie très-illustre ne réclamerait pas une telle misère s'il n'était pas sûr qu'elle fût créancière, et c'est ainsi que j'ai été payé, mais en si grande quantité de petite monnaie qu'il a fallu y perdre un ducat. Sur cette somme j'ai donné en trois fois à M. Julien Nasello, pour l'expédition de la *Conservatoria*, soixante-huit ducats d'or et sept jules, ce que, de toute manière, j'enverrai par le premier courrier qui viendra.

Si nous résumons les faits exposés dans cette notice, il nous semble que nous avons contribué à en découvrir de nouveaux propres à jeter quelque lumière sur la vie glorieuse de Raphaël Santi. Ses rapports avec le duc de Ferrare, inconnus jusqu'à présent, résultent des documents

1. Dans le *Journal historique des archives toscanes*, t. IV, p. 248, M. Charles Milanesi a publié et illustré le bref de Léon X, à la date du 26 octobre 1520, par lequel on confirme l'acquisition de la maison de Raphaël en faveur du cardinal Pierre Accolti. Cette maison était située dans le Bourg, et on l'a démolie sur l'ordre du pape Alexandre VII, pour rendre plus vaste la place qui est devant Saint-Pierre.

2. Jean-Baptiste Branconio de l'Aquila, l'un des exécuteurs testamentaires.

que nous publions et qui ne sont pas sans une grande importance pour l'époque, pour l'art, pour l'artiste. La partie essentielle de la correspondance entre l'ambassadeur et le prince a pour base la commande d'un tableau que celui-ci a ordonné à Raphaël, correspondance caractérisée durant trois années par une série d'instances, tantôt modérées et tantôt menaçantes d'un côté, et par les promesses et les excuses de l'autre. Plus importants encore sont les renseignements qu'on rencontre çà et là sur la vie de Raphaël, et sur l'histoire de quelques-unes de ses œuvres célèbres. L'architecture du théâtre, la peinture de la scène et de l'apparat des *Suppositi* sont des détails piquants dans l'exercice d'un art où nous sommes habitués à ne rencontrer Raphaël que dans le sublime. Les tableaux de *la Transfiguration*, de *saint Michel*, de *la sainte Famille*, y trouvent des commentaires nouveaux; tous les doutes disparaissent à propos du portrait de *Jeanne d'Aragon*, et l'authenticité des deux portraits de *Balthazar Castiglione* est désormais prouvée; on y trouve le don fait par l'artiste au duc de trois cartons aujourd'hui perdus; on rétablit la réputation du grand homme contre l'accusation du Vasari sur la cause de sa mort. Raphaël nous apparaît non-seulement dans sa qualité d'artiste excellent et vénéré de tout le monde, mais encore comme un modèle de courtoisie et d'éducation distinguée. Ses conversations avec les ambassadeurs, la fréquentation de sa personne ainsi rapportée, font revivre pour nous la figure sereine et aimable du plus grand peintre de l'ère chrétienne, et, en présence de cet homme si éminent, on se sent porté aux pensées les plus nobles; le regard se détourne du triste spectacle de la corruption de ce siècle qui posa les bases de la domination étrangère qui, pendant trois siècles, a pesé sur l'Italie.

Mis GIUSEPPE CAMPORI.

Au moment de mettre sous presse, nous recevons de M. Campori de nouveaux documents que nous publierons prochainement. (*Note de la rédaction.*)



LES SCULPTURES

DU

MUSÉE DE SOUTH KENSINGTON

ITALIAN SCULPTURES OF THE MIDDLE AGES AND PERIOD OF THE REVIVAL OF ART.

A DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE WORKS FORMING THE ABOVE SECTION OF THE SOUTH KENSINGTON MUSEUM, PAR M. J. C. ROBINSON.



EPUIS qu'en 1861 je publiai le résultat de mes observations sur les trois musées de Londres, deux années à peine se sont écoulées, et déjà le musée de Kensington s'est tellement enrichi qu'il demanderait aujourd'hui une description toute nouvelle, ce que je n'ai point l'intention de faire. J'ai seulement le désir d'appeler l'attention des amis de l'art et des artistes sur la précieuse collection de sculptures italiennes qu'il renferme.

Lorsqu'un Français observe avec soin ce qui se passe dans ce pays si rapproché, mais si différent du nôtre, il y trouve une ample matière à réflexions; il est surtout frappé de voir combien le public y est respecté. Ainsi, dès qu'une collection y est acquise, elle est de suite offerte aux regards, et rien n'est épargné pour qu'elle remplisse le plus tôt possible le but utile auquel elle est destinée. Les conservateurs ne perdent pas un jour pour en rendre l'étude facile par la publication des catalogues, et tandis que, sur le continent, on rencontre souvent des collections de la plus haute importance qui, pendant une ou deux générations, restent perdues pour l'étude par la coupable négligence de ceux à qui elles sont confiées, les amis des sciences ou des arts doivent une profonde reconnaissance à ce zèle sérieux et probe qu'apportent les Anglais à l'accom-

plissement de leur devoir. M. Robinson, le superintendant des collections d'art au South Kensington Museum, en est un exemple que je me plais à citer.

C'est à lui, c'est à son incessante activité que revient la plus grande part dans la formation de ces collections d'art. C'est lui qui a réuni ce musée de la sculpture italienne, c'est à lui qu'on doit l'excellent catalogue publié l'année dernière, ce qui ne l'a pas empêché de nous donner dans la même année le catalogue de la *Loan Exhibition* (Exposition d'objets d'art prêtés), et d'en publier, au commencement de celle-ci, une nouvelle édition revue, ouvrage de la plus haute importance, contenant en sept cent soixante et tant de pages plus de huit mille articles décrits. *Et nunc intelligite, gentes !*

Autrefois, un catalogue n'était qu'un inventaire; de nos jours, il s'est élevé au rang des ouvrages historiques; il en est, en petit nombre il est vrai, qui font autorité. Celui des sculptures italiennes de Kensington sera de ce nombre.

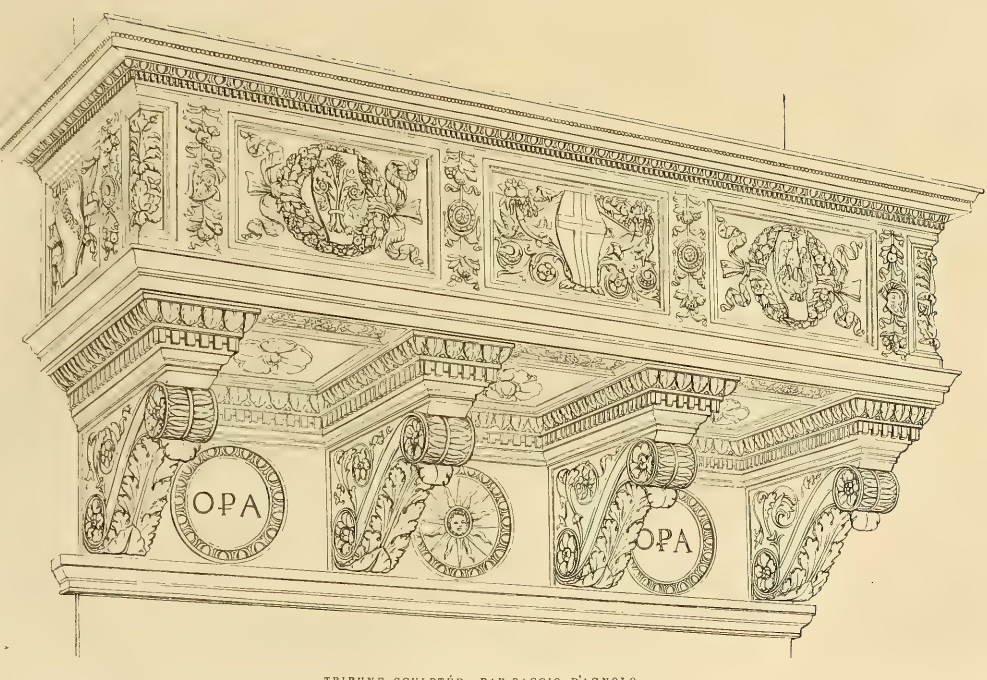
Un catalogue bien fait doit être une histoire de l'art aussi condensée, aussi laconique que possible. C'est ce qu'a fait M. Robinson : il ne s'en est point tenu aux dates arides, si chères aux pédants; il a rempli son livre des notions les plus utiles pour apprendre à bien voir et à bien juger. On remarque en outre, avec plaisir, la recherche typographique de l'ouvrage et les planches dont il est orné. Tout y indique le travail sérieux, l'amour de l'œuvre et le respect du lecteur.

Soit instinct, soit bonheur, M. Robinson, depuis qu'il est chargé de la direction de ces collections, s'est trouvé partout où quelque objet précieux pouvait être acquis. En peu d'années il a tellement enrichi son musée, qu'aujourd'hui nous y pouvons suivre l'histoire de l'art sculptural en Italie, depuis son réveil dans l'atelier de Nicola Pisano, le grand et original génie du XIIIe siècle, jusqu'à sa décadence entre les faibles mains des serviles imitateurs de Michel-Ange, l'immortel génie du XVIe.

Une de ces anecdotes fictives que la tradition emploie pour résumer dans un seul fait toutes les tendances d'un homme célèbre nous raconte que la découverte du beau sarcophage grec, conservé au Campo Santo de Pise, suffit à Nicola Pisano pour recréer l'art éteint. L'image est exagérée, mais le fond est vrai : elle nous fait réfléchir avec tristesse à ce qu'est devenu l'art depuis que tous les trésors de l'antiquité sont mis à sa portée. Ces trésors luttent en vain contre la décadence rapide où nous entraînent les raffinements d'un luxe ignorant et d'un goût théâtral et faux.

Certes, on n'eut pourtant jamais moins d'excuses pour justifier l'ignorance et le mauvais goût. Nous n'avons pas même besoin d'aller chercher les exemples du beau, partout ils viennent au-devant de nous. Ainsi, l'excellent catalogue du musée Kensington est encore aidé du plus précieux auxiliaire. Une importante publication est venue le compléter. C'est la reproduction photographique des plus beaux morceaux de la collection, et la perfection de ces photographies fait qu'elles peuvent remplacer pour les artistes les monuments eux-mêmes. Il faut que l'esprit moderne soit bien fatigué par la succession constante et rapide d'objets nouveaux, pour qu'on semble attacher aujourd'hui si peu d'importance et d'intérêt à des ouvrages si utiles.

J'ai remarqué avec plaisir dans le catalogue un progrès notable sur les classifications traditionnelles et les mauvaises dénominations d'écoles. Je regrette que M. Robinson n'ait point été courageusement jusqu'au bout, et n'en ait point fini, une fois pour toutes, avec la division géographique des écoles qui conduit toujours à des réunions mensongères. Renfermer, sous le nom d'école bolonaise, les Francia, les Carrache et le Guide, sous celui d'école florentine, Giotto, Michel-Ange et Pietre de Cortone,



TRIBUNE SCULPTÉE, PAR BACCIO D'AGNOLO.

c'est réunir le mort et le vivant, assembler des noms qui hurlent entre eux et que le simple bon sens ordonne de séparer.

En général, le catalogue abandonne ces classifications erronées. Pourquoi ne le fait-il pas toujours ? Il parle de la sculpture florentine, par exemple, et la subdivise en écoles de tel ou tel maître. C'est la vraie marche à suivre désormais, et M. Robinson le sait mieux que personne. Ce n'est qu'ainsi qu'il sera possible de faire de l'histoire de l'art un chapitre sérieux et important de l'histoire des peuples. L'art est un flambeau dont on ne s'est point encore assez servi pour éclairer le passé, et cependant quelle vive lumière il peut jeter sur la vie, les passions, les vertus et les souffrances des nations! L'art était la voix du cœur de l'homme et la révélation de sa pensée avant que les prétentions académiques ne lui eussent ôté la spontanéité.

Nous en avons un exemple frappant qui se lie à la vie d'une des plus intéressantes nationalités italiennes. Je suis bien aise de le consigner ici, ne croyant pas que cette remarque ait été faite encore.

Lorsqu'on visite la belle ville de Sienne, l'œil est frappé de l'antique et mâle sévérité des monuments. Le cachet romain est empreint partout. Ce n'est point le style amolli, dégénéré, dégradé par le despotisme des Césars ; c'est le style de la Rome républicaine, âpre et rude, dévoué jusqu'à la mort à la patrie.

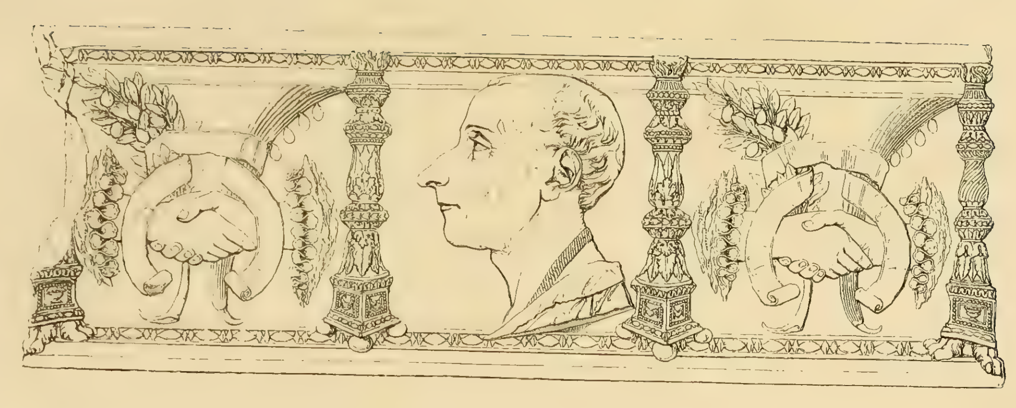
Partout où vous suivez l'art, architectural ou sculptural, vous voyez écrit en bronze, en pierre, un caractère inflexible et dur, mais noble, rappelant au souvenir ces magistrats siennois vaincus, qui, contraints à présenter dans les cérémonies publiques les clefs de leur ville à leurs orgueilleux vainqueurs florentins, protestaient encore et toujours par ces deux mots prononcés à voix haute : *Per forza.*

Si vous passez ensuite à l'examen de la peinture, vous êtes surpris de lui trouver un caractère diamétralement opposé. Depuis celui qu'on en peut considérer comme le fondateur, Simone di Martino, dit Simon Memmi, tous les peintres siennois se font remarquer par la douceur de la forme, de l'expression et du coloris, et, jusqu'au moment où le génie turbulent de Lucas Signorelli vint, devançan l'indomptable génie de Michel-Ange, bouleverser toutes les traditions, la peinture siennoise offrit aux yeux le caractère unique de la plus douce piété.

Quelques exceptions mêmes viennent confirmer la règle. Ainsi, dans le célèbre Palazzo Publico, ces deux caractères se heurtent sans se confondre, et, non loin de ce chef-d'œuvre si connu de calme et de douceur, la figure de la Paix par Ambrozio Lorenzetto, l'observateur attentif découvre une vieille fresque née de la tendance opposée. C'est une allégorie sauvage et caractéristique. Romulus enfant, monté sur le dos de la louve, tient élevé l'étendard romain que son frère, couché à terre, cherche vainement à lui disputer.

Il est évident que ces curieuses divergences tiennent à des causes historiques qui méritent bien d'être approfondies. Une école fut suivie par les mâles et belliqueux fils de la république, tandis que l'autre naquit et se développa parmi les pieux serviteurs de l'Église. Je n'ai point l'intention de pousser plus loin l'examen ; j'ai voulu seulement montrer combien les caractères divers des œuvres d'art peuvent fournir de remarques curieuses à l'histoire, et, par conséquent, combien il faut attacher d'importance aux plus simples nomenclatures qui peuvent si aisément égarer le lecteur lorsqu'elles reposent sur des données fausses.

Le public a toujours le droit d'être défiant sur les attributions des œuvres aux artistes, car longtemps on a cru les catalogues sur parole, et trop souvent des noms



FRAGMENT DE TOMBE, PAR MATTEO CIVITALE.

pompeux ont honoré des œuvres indignes. C'est le fait de la bonne moitié des collections particulières.

M. Robinson me semble avoir tenté tout ce qu'il est possible de faire pour arriver à la vérité. Lorsque des titres positifs l'ont instruit, il les a consignés avec soin, ainsi que les provenances des ouvrages. Lorsqu'il en a été réduit à son propre jugement, il s'est montré sobre dans ses attributions. Quand je n'ai point été de son avis sur le nom à donner à quelque œuvre anonyme, j'ai toujours dû convenir qu'il pouvait présenter à l'appui de son opinion des raisons tout aussi valables que les miennes. En sculpture, les noms sont peut-être plus difficiles encore à attacher aux œuvres qu'en peinture. La différence du maître à l'élève n'est souvent que dans ce cachet du génie qui révèle la supériorité. Aussi doit-il arriver plus fréquemment d'attribuer à l'élève l'œuvre faible du maître, qu'à celui-ci le meilleur ouvrage de son élève.

Le catalogue de Kensington m'a paru rédigé dans l'esprit le plus sage, et je ne saurais trop en louer son auteur. Il n'avait pas de meilleur moyen de témoigner son respect pour ce beau musée, l'œuvre de ses veilles, et pour les grands artistes, qu'il connaît mieux que personne. Une galerie publique, dirigée par un conservateur éclairé, ne doit point ressembler à ces collections particulières dont on rit dès qu'on n'est plus sous l'œil du propriétaire. Ni faiblesse ni fraude n'y sont permises, et des musées tels que la Galerie nationale de Londres et le Musée de Kensington sont comparables à la femme de César : ils ne peuvent permettre le soupçon.

Je voudrais maintenant appeler l'attention du lecteur sur quelques-uns des morceaux les plus saillants de cette galerie, pour lui en faire comprendre l'importance et lui montrer avec quel soin on y a réuni ce qui peut servir à étudier la marche progressive de l'art sculptural en Italie.

On n'a point assez fait remarquer le grand intérêt qui s'attache au premier réveil de cet art; on a beaucoup parlé, et à bon droit, de ce grand essor de l'esprit humain qui, à la fin du XIIIe siècle, créa comme par une seule inspiration, dans cette terre privilégiée, la langue, la poésie et la plupart des branches d'art, comme l'on coule d'un seul jet les divers membres d'une statue de bronze.

Et l'on a, jusqu'à ce jour, oublié le droit d'aînesse de Nicola Pisano, qui naquit en 1200, tandis que Dante n'apparut que vers la fin du même siècle; Nicola Pisano qui, suivant l'image antique, fit sortir de son cerveau la Minerve tout armée; cet homme de qui seul on peut dire qu'entre ses mains l'art n'eut point d'enfance; dont les disciples, loin de le dépasser comme Giotto dépassa Cimabue, ne purent égaler ni la puissance ni le savoir!

Le musée de Kensington possède quelques fragments précieux dus à son ciseau. Ils suffisent pour montrer sa force à ceux qui n'ont pu l'aller juger à Pise, à Bologne, à Florence. En les voyant, l'œil est frappé de ce cachet, rude encore, d'une nature primitive, mais n'aperçoit nulle trace d'ignorance, d'indécision ou de faiblesse. On est saisi de respect en songeant qu'un demi-siècle encore dut s'écouler avant que le Dante ne vînt offrir dans la poésie, avec une supériorité dont nul homme n'approcha depuis, l'exemple de cette sévérité de formes et de cette puissance de création oubliées depuis tant de siècles.

La seconde génération de sculpteurs est représentée par cette charmante figure de Santa Barbara, que l'on a choisie avec raison pour ouvrir le volume de photographies.

Quoique le catalogue, avec une modeste réserve, la laisse indécise entre Andrea



LE CHRIST REMETTANT LES CLEFS A SAINT PIERRE, PAR DONATELLO.

Pisano et Nino, il me semble que, suivant toute probabilité, elle est du premier. Nino, d'après l'expression consacrée, était plus gothique, et l'art entre ses mains semble reculer plutôt qu'avancer. La Santa Barbara conserve presque la force de Nicola Pisano ; et pourtant on y sent déjà plus de grâce et moins de sévérité.

Si nous passons au siècle suivant, quelle richesse, quel développement dans la science, quelle fécondité dans l'imagination! Avec quelle rapidité, devançant même les progrès de la peinture, la sculpture marche vers la perfection de l'art! Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Donatello, Ghiberti, luttent de talent, d'énergie et de savoir. Cette riche et féconde Italie, malgré ses divisions, ses guerres, ses mauvais princes, ses turbulentes républiques, produit tous les jours de nouveaux génies. Cette merveilleuse terre semble se nourrir du sang qu'elle verse. Les grands artistes se succèdent, s'instruisent sans se copier, et Florence surtout, la ville des révolutions fréquentes, est le sol inépuisable entre tous. Quant à Rome, quoi qu'on ait cherché à faire croire, elle achète des talents, mais n'en fait point naître. Et, chose étrange! elle ne sait pas même conserver, elle détruit son patrimoine antique, et recouvre ses chefs-d'œuvre par des œuvres plus modernes, suivant le goût fantasque de ses maîtres. Le Vatican nous en offre maintes tristes preuves.

Dans la collection qui nous occupe, nous trouvons de précieuses terres cuites attribuées à Jacopo della Quercia. Je n'ai aucune envie de contester cette dénomination. Ces Vierges ont une intensité de sentiment qui rappelle à la fois le maître et la sculpture siennoise. Cependant, j'ai été plus frappé encore par ces petits bas-reliefs insérés dans le devant d'un cassone. Là, comme le fait si bien remarquer M. Robinson, nous retrouvons tout le caractère de l'artiste si fécond qui décora le portail de la cathédrale de Bologne, cette basilique qui devait être la plus grande de la chrétienté.

Deux bas-reliefs, tous deux fidèlement rendus par la photographie, sont attribués au célèbre auteur des portes de bronze du baptistère de Florence, des portes du paradis, disait Michel-Ange.

Le premier, la Crucifixion, semble indubitable. La composition, les poses, la manière, tout y rappelle Ghiberti. Le second, qui représente la naissance de saint Jean-Baptiste, est non-seulement digne du même maître, mais de plus lui est, à de certains égards, supérieur, car il n'a point de manière; il est admirable de naïveté, tandis que Ghiberti ne m'a jamais paru naïf : il a trop de science.

Cette composition est un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité; l'exécution en est parfaite. C'est une énigme à soumettre aux connaisseurs. Le catalogue dit seulement : « Attribué à Ghiberti. » Qu'il lui soit définitivement laissé ou qu'il soit donné à un autre maître, il ne peut qu'honorer son auteur. La photographie rend avec bonheur ces deux sculptures.

Si nous passons ensuite à l'artiste qui couvrit l'Italie de ses chefs-d'œuvre, à Donatello, nous dirons que c'est un honneur pour l'Angleterre d'avoir pu se procurer quatre ou cinq sculptures d'un homme dont, hors de sa patrie, on ne rencontre presque aucun ouvrage; d'un homme si grand que l'on peut, le plaçant entre deux noms illustres, résumer la sculpture en Nicola Pisano, qui la créa, Donatello, qui la développa, et Michel-Ange, qui la termina, rendant l'art impossible après lui.

Avec Donatello, le doute et l'incertitude n'existent pas : partout où l'on trouve la trace de son ciseau, c'est l'empreinte du lion que l'on ne peut confondre avec nulle autre. Sa puissance a besoin de s'exprimer avec une telle énergie, qu'il dédaigne le plus souvent l'agrément des formes, et que ses types seraient parfois vulgaires s'ils



VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS,

Terre cuite d'Andrea della Robbia.

n'étaient toujours relevés par la profondeur et l'intensité du sentiment. Ce n'est point qu'il ignore la beauté; il la trouve dans les expressions calmes, il possède et sait faire vibrer toutes les cordes. Ainsi, quelle noblesse sereine dans son saint Georges et son saint Marc de Florence! quelle grâce merveilleuse dans ces anges de bronze embellis avec un goût si recherché par des damasquineurs d'or et d'argent qu'il cisela pour l'église du Santo de Padoue! Où trouver des expressions plus vives et plus divines que celles de ces enfants exécutant sur leurs instruments des cantiques célestes? Si, de nos souvenirs d'Italie, nous passons aux marbres de Kensington, quelle douleur amère et profonde il a su donner aux anges pleurant sur le corps du Christ! Dans cette admirable Vierge récemment acquise, et que nous considérons comme un des plus précieux trésors du musée, quel pressentiment, quelle tristesse, quelle sévérité! Voilà l'art dans toute sa vérité. Qu'est-ce, auprès, que l'art théâtral qui l'a remplacé de nos jours?

Je n'ai certes point envie, refaisant le catalogue, de passer en revue toutes ses richesses; je ne m'arrête qu'aux sommités, laissant de côté une foule de noms inconnus au public et à la plupart des artistes que j'engage à les étudier, chers aux amateurs qui les apprécient. Forcé de faire un choix parmi tant de chefs-d'œuvre, je négligerai tous ces habiles successeurs de Donatello, les Desiderio da Settignano, Mino, Rosellino, Benedetto da Majano, Verrocchio, Civitale, Ferucci, et tant d'autres; car le nombre des artistes dont nous possédons les œuvres et ignorons les noms est sûrement triple ou quadruple de ceux que nous connaissons. Et que l'on ne croie pas que cet oubli soit toujours mérité; je me souviens d'avoir relevé dans la Chartreuse de Pavie les noms de plus de vingt sculpteurs qui l'ont enrichie d'œuvres du premier ordre, et qui sont aujourd'hui complétement ignorés. Dix ou douze maîtres ont embelli le Santo de Padoue; leurs noms ne se rencontrent que dans le guide de cette ville, et pourtant tous ces artistes croyaient à bon droit transmettre leur nom à l'ingrate postérité.

A Florence même, il est un artiste dont la réputation n'égala jamais l'immense mérite, et dont, chose curieuse, la popularité s'est fondée de nos jours, surtout par des ouvrages qui ne sont pas de lui. Luca della Robbia est beaucoup plus connu par les œuvres de ses successeurs que par les siennes. Fécond, varié, composant admirablement, saisissant avec une étonnante fidélité les expressions, c'est un naturaliste de l'ordre le plus élevé. Il n'eût laissé que les bas-reliefs de marbre de la Cantoria du dôme de Florence, qu'il eût mérité place parmi les plus grands sculpteurs. Ses bronzes, ses nombreux marbres et son application de l'émail aux terres cuites lui assurent un rang éminent dans la grande pléiade florentine.

M. Robinson nous donne une excellente notice des travaux de ce grand artiste, et discerne avec une rare habileté ce qui lui appartient, ce qui revient à son neveu Andrea, presque aussi habile que lui, et ce qui doit après eux rentrer dans les œuvres d'école de leurs descendants.

Le musée de Kensington est tellement enrichi de leurs ouvrages, que ce chapitre du catalogue est un des plus curieux et des plus intéressants pour les amateurs.

Comme rien n'est plus précieux pour l'étude des arts que ce qui porte le cachet direct de l'inspiration du maître, l'esquisse en *terra cotta*, faite pour une partie du bas-relief de la Cantoria, me semble, dans la collection, le trésor par excellence entre tous les ouvrages de Luca della Robbia. Puis le *Moine lisant*, qui rappelle un des plus grands travaux du maître, la porte de bronze de la sacristie de Santa Maria del Fiore.



CUPIDON,

Marbre de Michel-Ange.

Les grandes pièces émaillées ont ensuite un double intérêt: leur beauté et leur prix historique révélé par les patientes recherches de M. Robinson. Mais ce qui a singulièrement attiré mon attention, ce que je me permets de recommander à l'attention particulière des connaisseurs, c'est la suite de médaillons émaillés représentant les douze mois, travail particulier qui montre combien le génie des artistes de cette époque était varié, travail original qui ne ressemble point aux peintures des copistes émailleurs, et qui permettra peut-être quelque jour de restituer au maître les dessins qui doivent lui appartenir dans les collections où l'on ne voit cependant jamais figurer son nom. Ce que j'ai dit des sculptures s'applique également aux dessins. Un certain nombre d'artistes semble avoir pris possession de tous les dessins connus; un plus grand nombre, et des meilleurs, est oublié. Les sculpteurs, par exemple, qui furent les plus grands dessinateurs de la renaissance italienne, paraissent n'avoir jamais tenu une plume ou un pinceau. Que sont devenues tant de feuilles précieuses couvertes de leurs patientes études?

Si l'on prend la peine de lire dans le catalogue la curieuse notice sur les fragments de sculpture exécutés avec une si prodigieuse adresse par le Bambaïa, on sentira l'importance des études comparatives dans les diverses branches de l'art. Ces fragments ont permis de restituer à leur auteur le magnifique dessin du tombeau de Gaston de Foix, et nous connaissons ainsi l'ensemble d'un des monuments les plus célèbres du moyen âge. Il n'en reste plus que le dessin, les débris conservés à l'Ambrosienne, et ceux que possède Kensington. Trop courte durée d'un chef-d'œuvre d'art anéanti par les haines politiques!

Ce qui couronne noblement les précieuses acquisitions faites pour le musée jusqu'à ce jour, c'est l'inappréciable bonheur d'y avoir fait entrer un marbre important de Michel-Ange, œuvre autrefois célèbre, exécutée dans tout le feu de sa jeunesse. M. Robinson a eu la modestie de consigner dans son catalogue des certificats constatant l'authenticité de cette statue, quoiqu'il sache bien qu'il y a des œuvres qui parlent plus haut que tous les titres. Celle-ci est de ce nombre, et j'espère la voir mettre un jour dans une des places les plus apparentes du musée, dont elle restera certainement l'une des gloires au même titre que le Christ et la Madone de Donatello.

Il ne faut point oublier que le nombre des œuvres terminées de Michel-Ange est infiniment restreint; que les œuvres de sa jeunesse sont les plus belles et les plus rares, et que, pour la plupart, elles sont fixées dans des musées ou des églises d'où elles ne peuvent sortir.

L'acquisition du *Cupidon* est donc un bonheur inespéré; une chance semblable ne se représentera peut-être jamais.

Le musée de Kensington avait déjà l'avantage de posséder les précieuses cires étudiées par Michel-Ange; il a mis le comble à sa gloire en conquérant le *Cupidon*.

Après avoir ainsi présenté les points les plus saillants des trois grands siècles de la sculpture, j'appellerai l'attention de mes lecteurs sur les richesses architecturales qu'il contient et sur les nombreux exemples d'ornementation qu'il offre à l'étude.

Il est évident qu'une marche habile et raisonnée a présidé partout à ces acquisitions. Le point de vue de l'utilité publique n'y a jamais été oublié. En songeant à ce que ce précieux dépôt est destiné à produire, je serais tenté de conseiller d'écrire sur l'entrée du musée de Kensington : « Trésor public; » et je fais des vœux pour que les générations qui s'élèvent y puisent à pleines mains. L'Angleterre a grand besoin d'y

former son goût, d'y retremper ses arts. Aussi, après avoir rendu justice au zèle et à la science qui se font remarquer dans la direction de ce musée, je terminerai cet aperçu en recommandant à la nation anglaise de ne jamais oublier la pensée libérale et généreuse qui créa cette belle institution, et ma dernière ligne sera un témoignage de respect à la mémoire du prince consort.

H. DE TRIQUETI.



JUIN,

Terre cuite de Luca della Robbia.

LIVRES D'ART

PUBLICATIONS RÉCENTES SUR LES MANUSCRITS ET SUR LES MINIATURES



L est un reproche que l'on peut adresser à la plupart des savants qui, par les ordres du ministère de l'instruction publique, dressent les catalogues des manuscrits que possèdent les bibliothèques départementales : c'est de se préoccuper avant tout des caractères paléographiques et littéraires des manuscrits examinés par eux, et de négliger les lettres ornées et les miniatures qu'ils y peuvent rencontrer. Ils sont des paléographes, mais non des archéologues. Que de renseignements ces enluminures peuvent donner cependant, non-seulement sur l'histoire des arts du dessin au moyen âge, mais encore sur celle de l'industrie, des mœurs, du costume, de l'armurerie, de la symbolique et de l'iconographie sacrée. Nous ne saurions trop le répéter, une grande partie du moyen âge est là, et ceux qui auraient dressé le catalogue méthodique de cet immense musée, enfoui dans les manuscrits des principales bibliothèques de France, auraient rendu un service immense aux historiens, aux archéologues et aux artistes.

Cependant, plusieurs des catalogues raisonnés des manuscrits contenus dans certaines bibliothèques de province sont d'un mutisme surprenant à l'égard des miniatures, souvent fort remarquables, qu'on peut rencontrer dans ces collections : tel est le catalogue publié, en 1849, sur les manuscrits de la bibliothèque de Laon, par un savant qu'on ne peut accuser cependant d'être indifférent aux questions d'art. Nous voulons parler de M. Ravaisson. La lacune regrettable qu'il a laissée dans son livre, M. Édouard Fleury vient heureusement de la combler.

M. Édouard Fleury a joint des planches nombreuses à sa description, ce qui est la meilleure méthode pour faire connaître des dessins, souvent capricieux, parfois bizarres, passant par toutes les nuances de la barbarie, du perfectionnement, du goût et des styles. Ces planches sont d'une exactitude que nous pouvons garantir, car elles concordent avec des calques nombreux que nous avions faits jadis dans la bibliothèque de Laon, une des plus riches en manuscrits illustrés que nous connaissions. Nous avions examiné le plus grand nombre des manuscrits que M. Édouard Fleury a étudiés, et nous avons retrouvé dans notre portefeuille la plupart des lettres capitales qu'il a reproduites.

Cette étude sur les *Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon* se distingue, par son exactitude, de certains travaux analogues qui nous arrivent de province

et qui sont exécutés avec une négligence qui les rend souvent inutiles et parfois grotesques. En faisant son livre, M. Édouard Fleury a pu tracer l'histoire du dessin depuis le VIIIe jusqu'à la fin du XIIe siècle, tant le dépôt qu'il étudiait possède de spécimens nombreux des différents siècles qui se sont succédé dans cette période. Il nous en promet la suite qui embrassera celle qui s'est écoulée du XIIIe siècle jusqu'au XVIe. Dans cette dernière la moisson sera moins abondante, si nos souvenirs sont exacts.

Il est fâcheux qu'une nomenclature bien définie n'ait point été adoptée par tous les savants qui s'occupent de l'illustration des manuscrits; celles qui ont été proposées repoussent le lecteur par le pédantisme barbare de leur terminologie, et nous ne voyons pas ce que l'on gagne à appeler *antophylloléides*, suivant les Bénédictins, ou *phyllomorphes*, suivant M. le comte A. de Bastard, ce qu'il est si simple de nommer lettres feuillagées ou fleuries. Nous regrettons que M. Édouard Fleury se soit laissé aller à adopter ces termes dans un travail d'une érudition facile. Nous trouvons aussi qu'il a voulu dater trop exactement les manuscrits qu'il décrit. Nous ne croyons pas, en effet, que l'écriture des hautes époques présente des caractères paléographiques assez tranchés, pour que l'on puisse être certain qu'un manuscrit appartient plutôt au commencement qu'à la fin d'un siècle, à la fin de l'un qu'au commencement de l'autre. On risque d'errer à vouloir trop préciser, et une certaine ampleur dans les limites des attributions n'est souvent que sagesse.

Entre les manuscrits de différentes époques que l'on doit surtout remarquer dans la bibliothèque de Laon, il faut, à notre avis, citer les suivants : le *Paul Orose* du VIIIe siècle, n° 137, dont le frontispice, bien que très-barbare, est d'une excessive rareté. Ce frontispice est formé d'une croix à branches égales, débordant un encadrement où des chiens se poursuivent. L'agneau pascal occupe le centre de la croix, les symboles évangéliques, à buste d'homme, garnissent les médaillons de ses extrémités, l'Ω renversé et l'A sont pendus à ses branches et exprimés d'une façon tellement originale, que M. Édouard Fleury n'a point reconnu ces deux lettres qui accompagnent presque toujours la croix dans ces époques reculées.

L'Évangéliaire du IXe siècle, n° 68, est un des plus magnifiques manuscrits que nous connaissons; aussi M. Édouard Fleury lui a-t-il attribué toute l'importance qu'il mérite. Malheureusement ce livre ne possède point de miniatures à sujets; mais ses titres, ses lettres majuscules et ses encadrements de têtes de chapitres, sont d'une composition pleine de goût, en même temps que d'une exécution très-soignée. L'élément antique et l'élément franc ou germain s'y combinent d'une façon fort originale, comme dans les belles bibles qui ont appartenu aux successeurs de Charlemagne. A ce propos, nous devons faire observer à M. Édouard Fleury, comme aux auteurs qui l'ont guidé, que ce ne doit pas être à Saint-Martin de Tours, mais à Saint-Martin de Metz qu'ont dû être peintes et écrites les bibles dont nous parlons.

Franchissant le XIe siècle et les commencements du XIIe, dont les majuscules plantureuses présentent un grouillement de dragons et de diables au milieu des végétations les plus touffues, nous arrivons à l'Évangéliaire n° 243 *bis*, qui appartient au XIIe siècle. Des figures d'assez grande proportion ornent les nombreux I qui commencent les Évangiles. Saint Augustin, en aube de prêtre garnie de fourrure au col, et saint Laurent, en dalmatique parée des deux bandes verticales à houppes de soie, sont d'un grand intérêt pour l'histoire du costume ecclésiastique.

M. A. Durieux, avec son livre et son album sur *les Miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, avait précédé M. Édouard Fleury dans l'étude métho-

dique d'une bibliothèque provinciale, considérée au point de vue de l'art. M. A. Durieux a divisé son livre en deux parties. L'une renferme une histoire de l'enluminure pendant la période millénaire dont la révolution a marqué la fin. La reproduction au trait des principales lettres ornées ou miniatures des manuscrits de Cambrai est donnée à l'appui des faits et des théories avancés par l'auteur. La seconde partie forme un catalogue succinctement descriptif des 147 manuscrits à miniatures que possède la bibliothèque. La classification est faite suivant les numéros d'ordre, lorsqu'il eût mieux valu, suivant nous, adopter le classement par siècle, qui eût rendu les recherches plus faciles.

Les faits sur lesquels M. A. Durieux se fonde pour son histoire de la peinture des manuscrits nous semblent observés avec sagacité et clairement exposés; quant aux reproductions des lettres et des miniatures, elles ne nous paraissent pas montrer toujours cet accent caractéristique de chaque siècle qui témoigne d'une rigueur archéologique suffisante. L'auteur a voulu les reproduire toutes avec une consciencieuse exactitude, mais sa main l'a trahi parfois en lui faisant arrondir certains contours et compléter certaines indications sommaires, surtout pour les époques où le miniaturiste recherche déjà la grâce ou la gentillesse, comme le XIV[e] siècle.

Ce que MM. A. Durieux et Édouard Fleury ont fait chacun pour la bibliothèque auprès de laquelle il était placé, M. Ferdinand Denis l'avait essayé, il y a quelques années, en traçant l'*Histoire de l'ornementation des manuscrits*.

Ce livre, destiné aux souscripteurs d'une édition de l'*Imitation de Jésus-Christ* que publiait alors M. Curmer, était comme une large esquisse destinée à faire connaître les origines et les caractères des différents styles que l'on remarque dans l'ornementation des manuscrits depuis le VIII[e] siècle jusqu'au XVIII[e]. Aussi manque-t-il de ce qui donne de l'autorité aux travaux de ce genre : l'indication des sources manque à l'appui des faits. Nous ne doutons point que M. Ferdinand Denis n'ait rien avancé que sur des textes positifs et des preuves certaines; cependant, ne connaissant point ces textes, ne pouvant discuter ces preuves, nous ne saurions avoir en ses dires toute la créance qu'ils méritent. C'est plutôt une agréable invitation à des recherches ultérieures qu'il a adressée à ses lecteurs, qu'une histoire complète qu'il a voulu composer. Du reste, le lieu eût été mal choisi pour déployer plus de science, et, s'il fallait dire toute notre pensée, nous oserions affirmer que les indications fournies par M. Ferdinand Denis ont dû sembler trop spéciales à la plupart de ceux qui feuilletaient les pages de l'*Imitation*. Il devait peu leur importer, croyons-nous, que tel siècle et telle école eussent fourni le modèle dont on s'était inspiré pour composer l'encadrement de telle ou telle page.

C'est le propre des ouvrages composés pour ce qu'on appelle les gens du monde, d'être au delà de ceux auxquels on les destine et en deçà de ceux auxquels le plus souvent ils parviennent. Ils sont comme les romans archéologiques. Les savants affectent de les mépriser comme étant de pures inventions, et les littérateurs les repoussent sous le prétexte qu'ils sont trop savants.

Cependant il faut reconnaître que les faits sont classés avec ordre par M. Ferdinand Denis, exposés avec méthode et généralement bien observés, et que certains phénomènes y occupent toute la place qu'ils méritent : tel est celui qui plaça en Angleterre, au VIII[e] siècle, le foyer de la renaissance de l'enluminure des manuscrits que les fureurs iconoclastes avaient fait dépérir à Byzance.

De nombreuses gravures sur bois, donnant des spécimens de lettres ornées de tous les siècles, éclairent le texte et font mieux comprendre que toutes les explications

possibles les modifications successives que l'ornementation des manuscrits a subies suivant les époques et les pays. De plus, le livre est sorti des presses de M. Louis Perrin.

Notons, à ce propos, que l'habile imprimeur lyonnais ne se contentant pas d'étudier l'art des grands typographes, ses prédécesseurs, a aussi écrit un court mémoire traitant *des Peintures qui décorent les anciens manuscrits*, dont le principal défaut est de n'avoir pas été imprimé par lui.

Les manuscrits de la bibliothèque de Cambrai et de Laon appartenaient jadis, pour le plus grand nombre, aux chapitres des deux cathédrales; mais tout malheureusement n'est pas là.

Dans deux savants mémoires publiés, l'un dans la *Bibliothèque des Chartes*, l'autre dans le *Journal des Savants*, M. Léopold Delisle a voulu donner une idée de ce qu'étaient les bibliothèques de deux abbayes célèbres : celle de Corbie et celle de Saint-Amand.

Les rois mérovingiens avaient assigné une rente de parchemin à l'abbaye de Corbie, où un parcheminier fut attaché dès le commencement du IXe siècle. De nombreux scribes étaient sans cesse occupés aux transcriptions, d'autres à la correction, les derniers à la conservation des livres du monastère ; si bien que M. Léopold Delisle a pu dresser une liste de ceux dont on retrouve les noms, et parfois les images, sur les manuscrits qui sont passés de Corbie à Saint-Germain-des-Prés, et de là à la Bibliothèque impériale.

Dans l'étude sur la bibliothèque de Saint-Amand [1], à l'aide d'un catalogue du XIIe siècle qui existe à la Bibliothèque impériale, M. Léopold Delisle a dressé une liste pareille. Il a de plus trouvé un nom d'enlumineur du XIIe siècle. C'est celui d'un *Sawalo monachus*, qui a signé les illustrations de deux manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes, et une lettre initiale représentant un évêque dans un autre manuscrit de la Bibliothèque impériale. C'est l'un des trois rares exemples d'une personnalité chez un moine miniaturiste qu'il nous ait été donné de rencontrer.

A côté des bibliothèques monastiques, il est intéressant de placer celle qu'un homme d'un grand goût avait réunie au commencement du XVe siècle. Grâce à la publication de M. Hiver de Beauvoir, nous savons aujourd'hui quelle était *la librairie de Jean, duc de Berry, au château de Mehun, en 1416*. Si parmi les 162 volumes qui composaient cette bibliothèque, il y en a un certain nombre qui se rapporte aux différentes branches de la théologie, il y en a une plus grande quantité qui concerne l'histoire et les romans, à l'inverse de ce que l'on remarque dans les bibliothèques monacales. Dans ces dernières, cependant, ni l'histoire, ni la philosophie, ni la littérature anciennes ne sont négligées. Platon, Térence, César, Tacite, Pline et Boëce reposaient sur les tablettes de la librairie de Corbie, comme sur celles de Mehun.

Le catalogue publié par M. Hiver de Beauvoir est surtout intéressant parce qu'il est la mise en ordre de l'inventaire dressé après la mort du duc Jean, avec l'indication des prix pour chaque article, la description sommaire du livre, et parfois du nom des enlumineurs. Soixante et un de ces livres appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque impériale, et sont des plus précieux pour l'histoire de l'art. D'abord ils portent une date; puis étant illustrés avec un grand luxe, certainement par les plus habiles enlumineurs

1. L'article inséré dans le *Journal des Savants* (juin et septembre 1860) a pour prétexte le *Catalogue descriptif et raisonné de la bibliothèque de Valenciennes*, par M. J. Mangeart.

de l'époque, ils nous montrent quelles influences les artistes du Nord subissaient à la fin du XIVe siècle. Cette influence, sur les bords du Rhin, comme en France et dans les Flandres, était alors tout italienne. Si André Beauneveu, Michelet Saumon, Jacquemart de Hesdin et Paul de Limbourg, qui travaillaient pour la librairie de Mehun, sont aussi les auteurs des livres français ayant appartenu au duc de Berry que nous connaissons, ces artistes avaient étudié leur art de l'autre côté des Alpes. Plus tard, l'élément flamand domina par l'influence des Van-Eyck, élevés certainement à l'école italo-germanique de Cologne; mais il y a aux confins du XIVe et du XVe siècle comme une première renaissance, dont la librairie du duc Jean nous offre les plus brillants spécimens.

Les 162 livres de la librairie de Mehun sont estimés en total à la somme de 13,927 livres 11 sous 6 deniers, ce qui forme presque 400,000 francs de notre monnaie, somme au-dessous de la valeur réelle, car plusieurs articles sont cotés à un prix inférieur à celui de l'acquisition.

D'un autre côté, M. Léopold Delisle a trouvé dans la bibliothèque d'Amiens une mention qui lui a permis d'établir le compte suivant. Elle est placée à la fin d'un manuscrit des *Commentaires de Henri Boïc*, transcrit en 1374 et 1375, et formant deux in-folio de 370 et 388 feuillets, 758 feuillets en total.

Salaire de l'écrivain	31l	5s
Achat et apprêt de parchemin, y compris la réparation des trous	18	18
Prix des six grandes initiales dorées	1	10
Prix des autres enluminures en rouge et en bleu	3	6
Location d'un exemplaire fourni au copiste par le bedeau des Carmes	4	»
Réparation des trous des marges et étirage du livre	2	»
Reliure	1	12
Le total	62l	11s

Le total 62l 11s représente une valeur actuelle de 825 francs.

Sans avoir l'importance des livres que nous venons d'étudier, le court mémoire de M. Amédée Tarbouriech, sur une bible de la bibliothèque d'Auch, nous est utile, car il nous révèle qu'il n'est point de dépôt public de livres en France où l'on ne puisse espérer de rencontrer quelque manuscrit précieux. Si les miniatures de cette bible sont aussi barbares que l'indique la reproduction de l'une d'entre elles, placée en tête du mémoire, on ne doit pas les reporter au XIIIe siècle, comme le fait l'auteur, mais les vieillir d'un siècle pour le moins. Les entrelacs de la lettre qui encadre deux scènes de la Genèse annoncent, en effet, une époque encore voisine de la période carlovingienne.

Espérons que l'exemple donné par M. A. Durieux, et si bien suivi par M. Édouard Fleury, nous vaudra d'autres mémoires sur les manuscrits à *miniatures des bibliothèques départementales*, et que l'inventaire des richesses artistiques de la France se trouvera ainsi dressé peu à peu, au grand profit de tous et surtout de la province. C'est chez elle que tout l'art du moyen âge florissait, et il est bien juste qu'elle en reçoive encore aujourd'hui quelque lustre.

ALFRED DARCEL.

Dick Moon en France, *journal d'un Anglais de Paris, par* Françis Wey. *Paris*, Hachette ; 1862.

Dick Moon n'est peut-être pas un Anglais de très-bonne race, il n'a pas l'*humour* d'Yorick. Mais à vivre en France, il s'est si bien frotté d'esprit qu'on le prendrait pour ce qu'il ne veut pas être.

Ce qui le distingue de la plupart des Français, c'est qu'il connaît la France ; ce qui le distingue des Parisiens, c'est qu'il la voit ailleurs qu'à Paris. Ajoutez qu'à la critique mordante du moraliste, à la verve du voyageur, à l'intérêt du romancier, il mêle une érudition de bon aloi et un vif amour de l'art ; vous serez embarrassé pour classer Dick Moon dans telle ou telle catégorie d'écrivains.

La place que tiennent les beaux-arts dans ce volume est un signe du temps. Partout où le touriste rencontre un monument, il le regarde en artiste, il en parle en archéologue. La Touraine, avec ses châteaux, fruits d'une architecture autochthone, lui fournit matière à quelques pages excellentes. Il regrette, et nous regrettons avec lui, que nos architectes n'empruntent pas résolûment à ces modèles du goût français le type de leurs constructions civiles. Chemin faisant, il signale les œuvres remarquables enfouies dans les musées des départements, par exemple, au musée de Besançon, le beau *Saint Sébastien* de Fra Bartolomeo. Il relève les noms d'artistes français qu'enveloppe encore le noir linceul de l'oubli provincial : — Pierre Nepveu, dit Trinqueau, l'architecte du château de Chambord ; — Barthelemy de Vire, auteur de Sainte-Marie de Laon ; — l'actif et dévoué fondateur du musée de Colmar, M. Hugot ; — Melchior Wyrsch et les autres peintres de Besançon, dont nous parlait naguère un Bisontin de ses amis.

C'est surtout à Paris que le goût de Dick Moon prend ses coudées franches. Il rend pleine justice à la Sainte-Chapelle de M. Lassus, à la Notre-Dame de M. Viollet-Le-Duc. Il a pour les Tuileries d'heureuses sévérités. Du reste, il touche à tout, les palais, les églises, les hôtels, les maisons, les ponts et les fontaines, et sa verve railleuse n'épargne ni le vieux ni le neuf.

S'agit-il de visiter le Louvre ; cet Anglais de Paris, ou d'ailleurs, rencontre à point nommé certain peintre, qu'à « sa barbe pointue comme celle d'une idole assyrienne, » et à « son sourire de sphinx, » nous reconnaîtrions volontiers pour un compatriote de Melchior Wyrsch, sinon de Dick Moon lui-même. Le réalisme seul peut s'écrier dans la cour du Louvre : « Si vous ne demandez au Muséum qu'une amusette, et vous ferez bien, je prétends que l'étalage est manqué ; si vous rêvez la résurrection ou plutôt la naissance d'un art énergique, original et libre, il faudrait brûler tout cela ! » L'honnête Dick Moon proteste, au nom de l'intérêt historique. — « On trouve des collections ailleurs, dit-il, le Louvre est une institution. L'école historique, seule application réussie de la philosophie nationale, a, pour instruire par les yeux, extrait ici de l'art universel une synthèse logique présentée par le moyen de la chronologie... » Et il en prend texte pour louer les catalogues : « Les catalogues du Louvre réalisent un cours complet d'archéologie appliquée aux beaux-arts. » — Complet ? Aurait-il donc découvert celui

des antiques, celui des vases grecs, celui des dessins, celui...? Arrêtons-nous. Mieux vaut suivre Dick Moon et son compagnon dans les galeries où le premier admire, tandis que le second démolit. « C'est ici, dit ce dernier, qu'on s'apprend à faire de l'art avec de la philosophie et à s'inspirer du doute, l'idée sèche par excellence... Vous me parliez de nos catalogues et du caractère encyclopédique de nos collections : oui, ces arrangements sont rationnels, et ces notices d'admirables résumés de critique et d'érudition ; chacun devrait les étudier et puiser là l'histoire de l'art que nous exerçons. Mais la jeunesse ne voudra jamais apprendre et viendra toujours copier. C'est pourquoi, maintenant qu'on a des catalogues et des appréciations saines pour éclairer les esprits, on ferait bien, dans l'intérêt actuel de l'art, on ferait bien de lessiver toutes ces vieilleries ! »

« Et pourtant, ajoute le Sphinx, — car les sphinx ont du bon, — en 1848 une bande de gredins menaçait nos galeries : j'ai passé deux nuits couché sur les parquets du Musée, avec un fusil entre les bras, pour défendre jusqu'à la mort ce que ma raison proscrit; je n'y mettrais pas le feu sans l'éteindre de mes larmes. »

Il y a beaucoup à gagner, on le voit, à faire son tour de France avec un Anglais

LÉON LAGRANGE.

DEUXIÈME EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES

AU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE.



Le cercle de la rue de Choiseul, qui s'appelle officiellement l'*Union artistique,* n'est point un de ces lieux de réunion banale dont le jeu est l'unique raison d'être; on y fait d'excellente musique, on y organise des représentations théâtrales, enfin chaque année on invite l'élite des amateurs parisiens à y venir regarder un choix discret d'excellents tableaux modernes.

Chacun des membres de ce Cercle, qui s'est recruté au principe parmi l'élite de nos artistes en renom, a droit à exposer ses productions. Cette année, le Salon officiel ayant, à ce qu'il paraît, prélevé le dessus du panier, le comité a craint que cette exposition intime ne fût ou trop inférieure ou trop peu garnie, et chaque membre a été autorisé à présenter deux toiles, deux dessins, deux œuvres d'art importantes appartenant à lui ou à ses amis. Un grand nombre de ces messieurs ont délégué leurs pouvoirs à M. Francis Petit, et le résultat n'en a été que plus satisfaisant. Per-

sonne ne sait aussi bien que M. Francis Petit dans quelle galerie ou dans quel cabinet sont les bons morceaux, et ce qu'il faut dire à leurs possesseurs pour les décider à s'en séparer momentanément. Personne encore ne sait résister avec plus de tact aux exigences importunes, ni enfin disposer avec plus d'habileté les éléments d'une exhibition provisoire.

Cette exposition est donc supérieure, et par le nombre et par le choix, à celle à laquelle la *Gazette* a consacré, l'an dernier, une courte étude[1]; les maîtres s'y montrent avec plus d'autorité, et si nous n'avons point assez de place pour exposer longuement les jugements que la réflexion nous dicterait sur l'ensemble de leur œuvre, nous profiterons au moins de cette heureuse occasion de décrire quelques fragments de ces œuvres mêmes. Le côté le plus immédiatement pratique de ces sortes d'exhibitions n'est-il pas de remettre en lumière, en les réunissant comme le ferait un keepsake, les productions de notre temps dispersées çà et là comme les pages d'un livre qui s'imprimerait au jour le jour?

Le côté gauche de la première travée de la galerie est uniquement consacré aux aquarelles et aux dessins. A la place d'honneur est accrochée une sépia magistrale de M. Ingres, représentant en camée, imité presque jusqu'au trompe-l'œil, *l'Apothéose de Napoléon Ier*. Je ne pense pas qu'il reste rien à dire dans ce recueil sur le style et l'exécution de M. Ingres. Le témoignage de mon admiration pour ce dessin, qui devrait figurer au Luxembourg, ne serait que de peu de poids. Au reste, ce carton définitif ou cette réduction colorée du plafond de l'Hôtel de ville est comme dépaysée au milieu de ce qui l'entoure. Les dessins un peu compassés de M. Bida ne sont qu'une transition insuffisante pour arriver aux brillantes gouaches de M. Eugène Lami, aux lavis éclatants de M. Ziem.

Louis XI à la Bastille, scène tirée de la *Notre-Dame de Paris*, est une des meilleures compositions historiques de M. Meissonier, et *le Peintre et les Visiteurs* est un véritable chef-d'œuvre d'aquarelle, pour ne parler tout d'abord que de l'exécution[2].

Imaginez l'atelier d'un peintre du milieu du siècle dernier. Au mur sont accrochées ses études ou ses esquisses : un Cavalier d'après Parrocel, un Martyre de saint Laurent et les Oies du père Philippe. Trois visiteurs ont forcé la porte de l'artiste, et le regardent peindre : un financier en veste de velours rouge, commodément établi dans un fauteuil; un critique, adossé au paravent de cuir, tenant suspendue une prise de tabac qu'il aspirera avec componction lorsqu'il aura formulé un conseil; un troisième personnage, le marchand de tableaux peut-être qui, plus modeste, mais non moins gênant, se penche en avant et intercepte le jour. Le peintre, une nature intelligente, au visage fin et nerveux, modèle en ce moment les jambes d'une nymphe au bain. Tout ce monde le gêne, l'obsède, l'étouffe; il fronce le sourcil, il pince sa lèvre; son pied se crispe dans sa pantoufle; pour un peu, il jetterait sa palette à la tête de ces maudits importuns.

Tout cela, et bien plus que je n'en dis, est exprimé avec une rare bonhomie et peint de main de maître, et l'ensemble a plus d'harmonie et de solidité que bien des peintures à l'huile.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er semestre de 1862, p. 95 et 96.

2. Cette aquarelle, qui n'a pas moins de 33 centimètres de hauteur sur 27 de largeur, appartient à M. Joseph Fau. Elle est signée, sur un carton, du monogramme E. M. et datée 1760 (*sic*).

Quatre petits panneaux sont en ce moment accrochés dans la salle voisine. Ce sont : un *Officier*, une main sur la hanche, l'autre sur la poignée de son épée ; des *Lansquenets*, tableau qui fut exposé à Londres en 1835 ; ce *Monsieur Polichinelle*, qui a été si joliment gravé dans la *Gazette* ; enfin un autre *Polichinelle*, habillé exactement de même, mais assis, une bouteille entre les jambes, la face rubiconde, l'œil narquois, et avec tout cela ayant je ne sais quelle physionomie patriarcale qui intéresse et attendrit. Ce père *Polichinelle* ne saurait être un drôle complet, et j'imagine que les soirs où il ne rentre pas gris, il est l'idole de sa femme, de ses enfants et de ses voisins.

Sauf une *Fiancée d'Abydos* et la *Mort de Valentin*, tous les tableaux de M. Eugène Delacroix réunis ici sont des sujets religieux : le *Christ à la Colonne*, appartenant à M. Baroilhet, le *Martyre de saint Symphorien*, répétition ou première pensée de celui qu'a gravé M. Flameng pour la *Gazette*, et un *Daniel dans la fosse*. Sans le prévoir assurément, le peintre s'est rencontré presque textuellement avec le poëte : autour du prophète, assis sur un fragment de roc et protégé par un ange qui plane en étendant les bras, marchent, grondent, bâillent, s'étirent ou se roulent les lions prestigieux dont parle *la Légende des Siècles* :

Le premier arrivait du désert de Sodome,
Et c'était un lion des sables. — Le second
Sortait de la forêt de l'Euphrate fécond ;
Et le troisième était un lion des montagnes...
Le quatrième, monstre épouvantable et fier,
Était un grand lion des plages de la mer.

Jamais peut-être M. Eugène Delacroix n'a mis plus de mystère dans les ombres, plus de science dans la distribution de la lumière, plus de poésie religieuse dans l'expression générale de son sujet. Le regard de Daniel est plein d'une douceur qui émeut, le geste de l'ange plein d'une sérénité, d'une majesté douce qui charment les cœurs les plus rebelles. Le catholicisme moderne, cette religion faite de toutes les larmes du passé, de tous les tressaillements de l'avenir, n'a point, à notre avis, trouvé de plus éloquent interprète que M. Eugène Delacroix.

Les Decamps sont du plus beau choix : *la Source dans la forêt*, un fusain de grandes dimensions, frotté d'huile et sobrement rehaussé de pastel, appartient à M. Margueritte, ainsi que les *Chiens de boucher*, deux énormes molosses, l'un couché, l'autre debout et harnaché de ces fortes courroies qui indiquent sa profession de chien de trait ; fauve, tacheté de jaune sale, il regarde de côté, et, quoiqu'il soit muselé, son regard louche vous fait instinctivement reculer. Ce morceau, dont l'exécution est merveilleuse, est daté de 1837. M. Latour-Dumoulin est l'heureux possesseur du *Défilé*, une troupe de Turcs à cheval descendant un chemin creux au milieu d'une atmosphère glaciale, entre un talus boisé et les murailles d'une forteresse ; et aussi de *la Gardeuse de porcs*, gracieuse enfant de la Provence, qui file, son chapeau de paille retenu sur le dos par un ruban, sans souci du soleil, tandis que ses rudes élèves errent sur les berges pierreuses du sentier ; à l'horizon on aperçoit un coin de mer, bleu comme un fragment de saphir. Citons encore un *Berger ramenant son troupeau* sur une grande route, que nous connaissions déjà et que le temps a singulièrement amé-

lioré; et *le Bûcheron et la Mort*, peinture de la dernière manière de Decamps, c'est-à-dire empreinte d'indécision dans la forme et dans le ton.

Vingt autres toiles nous sollicitent: la *Nécropole du Caire*, par Marilhat; l'*Épisode du mariage de Henri IV*, la page la plus brillante et la plus aimablement peinte de l'œuvre de M. Isabey; cette *Plage de Biarritz*, par Roqueplan, que nous signalions il y a deux mois dans la vente Davin; des Daubigny naïfs et francs; un Corot; des Troyon; le *Portrait du baron Corvisart*, par M. Couture, et un *Paysage* de M. Cabat, qui doit n'être que de peu de temps postérieur à son *Jardin Baujon;* de M. Diaz, un *Chemin dans la forêt de Fontainebleau*, qui trahit une vive préoccupation de l'étude de Théodore Rousseau; des aquarelles de Barye, sévères de contour, mais lourdes aussi comme le seraient des bas-reliefs coloriés... Mais la plupart de ces toiles ont fait époque; des critiques autorisés en ont dit les qualités diverses lorsqu'elles ont paru aux Salons d'autrefois, et je ne veux que les citer pour en faire renaître le vif souvenir dans la mémoire de nos lecteurs.

Deux maîtres seuls sont représentés ici d'une manière assez complète pour que l'on puisse prendre une idée générale de leurs œuvres. Ces deux maîtres, dont l'influence sur l'école contemporaine a été considérable, sont MM. Jules Dupré et Théodore Rousseau.

Repoussé pendant quatorze ans, de 1834 à 1848, des expositions officielles, M. Théodore Rousseau, sûr de sa valeur, sûr de la voie qu'il s'était tracée, sûr du but que lui proposaient sa lucide intelligence et sa tenace volonté, M. Rousseau a produit sans interruption un nombre incroyable de tableaux de toutes dimensions en faveur desquels s'exerce depuis ces dernières années une légitime réaction. Son paysage, connu sous le nom de *la Mare*, et dont le jupon rouge d'une femme assise sur le second plan est la note dominante, a porté haut et ferme, à l'Exposition universelle de Londres, le drapeau du paysage français. Il marque assurément l'apogée du talent du maître. *La Rivière* est d'une date postérieure. Peut-être l'exécution en est-elle moins variée, mais la composition en est si magistralement établie, l'aspect intime de la nature a été si profondément interrogé et si puissamment redit, que nous ne saurions décider si ce tableau n'est point égal à son aîné.

Certes, il ne faut prononcer qu'avec bien du respect le nom des maîtres que le temps a consacrés, mais ne peut-on, en présence de ce ciel brillant et doux, de ces eaux profondes que ne ride point un souffle, de cette maison de pêcheurs enfouie sous des chênes revêtus de la verdure florissante du mois de juin, ne peut-on se demander si Hobbema a écrit jamais une page plus sereine? — *Le Coucher du soleil* a figuré jadis dans la collection Paul Périer, c'est en faire un grand éloge[1]. D'autres toiles, un *Paysage d'automne*, deux aquarelles et un dessin permettent encore d'étudier tous les procédés de M. Théodore Rousseau, le plus savant dessinateur, le coloriste le plus sobre parmi nos paysagistes modernes.

S'il faut l'avouer, l'œuvre de M. Jules Dupré nous est peu sympathique. C'est donc avec toutes réserves que nous allons exprimer un jugement que des études plus suivies viendront peut-être modifier un jour. M. Jules Dupré nous semble le plus souvent voir la nature par un côté fougueux et exagéré. Ses arbres ont la musculature des figures de Michel-Ange; ses ciels fatiguent l'œil par l'opposition de nuages violemment éclairés, courant dans un azur trop sombre, ses prairies offrent toujours cette intensité de vert

1. Il a été acheté à la vente Davin par M. Tesse.

presque artificielle des pâturages de la Normandie. Il y a là un tempérament d'artiste qui n'est presque jamais maître de soi. Ce n'est plus cette lutte passionnée et touchante, même dans ses défaites, du peintre qui a été ému jusqu'aux entrailles et qui prétend rendre jusqu'au silence de la forêt, jusqu'à l'hymne murmuré par la nature quand le soleil apparaît à l'horizon, c'est, le plus souvent au moins, quelque chose de factice, et comme un duel entre la toile et la palette, et ce procédé fait oublier l'impression; cependant, M. Jules Dupré excelle à composer un tableau et les motifs qu'il choisit sont toujours d'une grande distinction : tels sont ici *un Arbre à demi dépouillé dans une clairière*, et l'*Enclos d'une bergerie dans le Berri*. La coloration est d'une incontestable énergie.

Un buste en onyx et en bronze par M. Cordier, des bustes en marbre par M. Dantan, un groupe modelé par M. Bartholdi, *le Génie dans les griffes de la misère* (*sic*), des cires finement modelées par M. Mène, des spécimens de faïencerie peinte par M. Bouquet, garnissent les angles et complètent la décoration.

On le voit, l'Exposition du Cercle de l'Union artistique est un Salon au petit pied, Salon exceptionnel qui n'admet, en petit nombre, que des œuvres exquises, dont le jury est composé d'un seul homme heureux de ses fonctions, Salon qu'une société d'élite visite à ses heures et qui aura pour récompense les applaudissements des gens de goût. Voilà assurément un Salon sans précédents.

PHILIPPE BURTY.



Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

SALON DE 1863



Depuis le jour où, témoin tour à tour muet ou trop causeur, nous suivons d'exposition en exposition la marche de l'école moderne, il s'est produit dans la situation de l'art des modifications profondes. Il y a vingt ans, la grande bataille romantique allait finir, mais les partis n'avaient pas désarmé : les chefs et les soldats se sentaient encore pleins d'ardeur, l'Académie des Beaux-Arts n'avait pas pactisé avec l'ennemi, et nous avons pu assister aux dernières émotions de la campagne. Un grand apaisement s'est fait depuis lors dans les esprits. Parmi les plus vaillants lutteurs, quelques-uns sont morts, les autres, retirés sous leur tente, ne paraissent plus au Salon. Les dissidences se sont, sinon conciliées, du moins amoindries ; aux agitations tumultueuses a succédé le silence, et, l'exposition qui vient de s'ouvrir en est une preuve évidente, il se constitue peu à peu, au milieu de l'affaissement général, une école française honnête et prudente, médiocrement inspirée et de moins en moins éprise de l'idéal.

A la place des aristocraties qui se disputaient fièrement l'applaudissement public, et qui, il faut le dire, ne l'ont jamais pleinement obtenu, s'installe avec sérénité une foule un peu banale de talents bourgeois qui se plaisent aux températures attiédies, et qui craignent avant tout de s'isoler sur les hautes cimes ou de s'égarer au fond des vallées désertes. Les Florentins des temps glorieux, les Vénitiens en leurs jours dorés, et les Hollandais eux-mêmes, à l'heure où Rembrandt leur montrait le chemin, professaient cette théorie qu'un peu d'exagération et de parti pris ne messied pas aux créations de l'art. Ils cherchaient la beauté, la couleur, le caractère avant de chercher la sagesse vulgaire et les combinaisons modérées, et ces grands esprits, ces grandes âmes, conduisant les foules au lieu de se laisser conduire par elles, allaient volontiers aux extrêmes. « Encore un peu plus outre, » disait le vieux Corneille ; mais personne aujourd'hui n'entend plus ce fier langage. Les artistes, les critiques, le public, tout le monde se trouve d'accord pour répudier les libres audaces qui ont fait à l'art d'autrefois de si belles journées. Et peu à peu l'école va s'endormant dans un éclectisme sans saveur, et elle ne s'aperçoit pas que le sommeil n'est bon qu'à la condition de n'être pas éternel, et qu'alors que, le matin venu, il permet à chacun de s'affirmer dans ses forces réparées, dans son activité reconquise.

Cette somnolence nous inquiète. Sans être encore le *laudator temporis acti* dont parle Horace, nous regrettons les agitations intellectuelles du passé, car elles accusaient, dans l'art moderne, la persistance de la vie. Beaucoup, qui sont partis avec nous, se sont arrêtés au milieu du voyage, quelques-uns sont retournés en arrière, et, chose grave, les plus actives vigies ne signalent à l'horizon aucun génie jeune et nouveau. On peut prévoir le temps où les quelques glorieuses personnalités qui nous restent encore ayant disparu, l'école, décapitée de ses chefs actuels, n'aura plus pour représentants que des talents moyens, sans défauts saillants, mais aussi sans virilité et sans auréole. Ce jour semble venu déjà : le Salon de 1863, autant du moins qu'on peut le juger sous l'impression mélancolique d'un premier examen, dont une plus patiente étude atténuera peut-être la rigueur, le Salon ne présente rien d'imprévu, rien de vivace, rien d'excessif. Aucune éclosion nouvelle, le lecteur doit en être averti d'avance, ne se manifeste à la curiosité des chercheurs ; nulle singularité ne se révèle. Les hommes de bon sens, habiles à gérer leur inspiration, ont remplacé les romanesques qui, vivant dans le rêve, dépensaient jadis sans compter ; le temps des aventures est passé. Notre promenade au Salon sera donc comme un voyage dans ces grandes plaines de la Beauce, qui sont chères aux économistes parce qu'elles pro-

duisent de bon blé, mais qui fatiguent le regard par une monotonie dont aucun monticule ou aucune vallée n'accidente l'éternelle horizontalité. Le chemin s'ouvre devant nous sans menace et sans promesse ; la voie est sûre, et, comme le pays nous est déjà connu, comme il n'y a presque rien à voir aux stations intermédiaires, nous prenons le train *express*.

I.

Le Salon abonde en mythologies. Toutes sortes de divinités s'y sont donné rendez-vous, certaines que leur souveraineté sera toujours de ce monde. Sans doute, Jupiter a un peu vieilli, Mars est en demi-solde ; mais, rien ne pouvant jamais prévaloir contre la grâce, Vénus est éternellement belle, et elle sourit encore à nos imaginations comme au jour où l'antique théogonie la vit sortir de l'onde et poser son pied blanc sur le rivage humide. Par une de ces coïncidences qui se produisent fréquemment dans l'histoire de l'art, plusieurs artistes se sont rencontrés cette année pour peindre Vénus, ou du moins des divinités nues qui pourraient être ses rivales ou ses sœurs. Dès l'ouverture du Salon, le public a donné le prix à la *Vénus* de M. Cabanel. La déesse n'est pas encore sortie de l'onde : nue et couchée sur les eaux complaisantes dont le murmure vient de l'éveiller, ses blonds cheveux épandus autour d'elle, le visage à demi voilé par l'ombre de son bras replié, elle flotte, fleur vivante de la mer, et tout à l'heure elle va réjouir le monde qui, ignorant la beauté, ne sait rien encore. Doucement bercée par la vague amoureuse, elle aborde au rivage, et le flot qui l'apporte s'arrête charmé.

Tel est le sujet; telle n'est pas tout à fait la peinture. En décrivant le tableau de M. Cabanel, nous en avons éliminé un détail fâcheux : nous n'avons pas parlé de cette guirlande d'amours un peu vulgaires qui voltigent dans l'azur, au-dessus de la déesse. C'est là, disons-le tout de suite, une faute, ou du moins un excès de zèle : ces petits amours sont inutiles; ils nuisent à la figure principale, qui est tout dans le sujet, qui devrait être tout dans le tableau. Combien Vénus serait plus belle si, rose et blanche sur la mer bleue, elle appelait à elle seule et retenait longtemps sur son corps radieux le regard qui s'égare, également attiré par deux notes lumineuses! Car la *Vénus* de M. Cabanel, savamment

rhythmée dans son attitude, présente des courbes heureuses et d'un beau goût; la gorge est jeune et vivante; la hanche a des rondeurs parfaites; la ligne générale se déroule harmonieuse et pure. Sans être d'une distinction complète, la coloration serait suffisante si la mer était d'un ton plus transparent, et si, nous l'avons dit, le groupe voltigeant des amours n'apportait au tableau une note rose de trop, qui donne à l'ensemble une légère nuance de fadeur.

Ainsi M. Cabanel a fait, en peu d'années, bien du chemin. Il doit étonner son maître, M. Picot; il l'inquiète peut-être. Lorsqu'il revint de Rome, il était tout entier aux choses austères : sa *Mort de Moïse* (1852) et sa *Glorification de saint Louis* (1855) le plaçaient au rang des peintres qui ont conservé le goût et l'ambition du style. Appelé depuis lors à peindre un plafond pour la décoration de l'hôtel de MM. Péreire, il a dû faire quelques concessions dans le sens de la grâce, et peut-être ira-t-il jusqu'à la manière. Celui d'entre nous qui a rendu compte du Salon de 1861 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, parlant de la *Nymphe enlevée par un faune*, y trouvait quelque ressemblance avec un Natoire, et je n'ai rien à ajouter à cette appréciation excellente. La *Vénus* de M. Cabanel trahit une recherche pareille. Si le corps est d'un beau sentiment, la tête, coquette et un peu mesquine, sourit comme celle d'une bergère de Boucher. Assurément, Vénus ne saurait être maussade; mais, sûre de sa beauté et triomphante toujours, elle doit sourire à peine et sur le mode divin [1].

M. Cabanel a peint de remarquables portraits. Celui de madame la comtesse de Clermont-Tonnerre, qu'il expose cette année, est plein d'une grâce à la fois familière et sérieuse : la tête, finement modelée, est lumineuse et vivante, et l'exécution se maintient solide et ferme.

Le tableau que M. Baudry intitule *la Perle et la vague* partage, avec la *Vénus* de M. Cabanel, les honneurs du Salon. C'est une perle, en effet, que cette jeune femme qui, voluptueusement couchée sur le rivage, reçoit les baisers du flot caressant. Elle est nue comme une déesse, mais c'est une mortelle, ainsi qu'on le voit un peu trop aux imperfections de sa structure, à la manière insuffisante dont les reins s'attachent aux

1. La *Gazette des Beaux-Arts* fait graver pour un de ses prochains numéros la *Vénus* de M. Cabanel et *la Perle et la Vague* de M. Baudry. Nos lecteurs nous pardonneront de leur donner aujourd'hui le texte avant l'illustration, et le commentaire avant l'œuvre décrite. Les tableaux de MM. Cabanel et Baudry méritent d'être reproduits avec un soin particulier, et, si désireux que nous soyons de faire vite, nous sommes encore plus soucieux de bien faire.

hanches, à la petitesse de ses pieds chimériquement dessinés. Mais n'insistons pas sur ce point : à défaut des mérites qui lui manquent en un sens, M. Baudry a, d'un autre côté, des qualités exquises. Son pinceau hésitant a plus d'une fois changé de manière, et, à une époque qui n'est pas loin de nous, il a un instant inquiété ses amis par une exécution sèche et appauvrie. M. Baudry se relève beaucoup au Salon de cette année : les blancheurs nacrées, les transparences d'opale qui enveloppent les formes nues de sa *Perle* se marient délicieusement avec les tons azurés de la vague, et ce jeu des clairs sur les vigueurs donne à sa peinture un accent, une distinction que n'a pas celle de M. Cabanel. Dans les carnations laiteuses de la paresseuse fille, certaines parties, insuffisantes, inexactes peut-être au point de vue du modelé intérieur, sont traitées avec une finesse de ton, une morbidesse qui raviront les délicats. M. Baudry a complétement rompu avec les enseignements de l'école de Rome, et, après s'être réchauffé au soleil de Titien dans sa première œuvre, *la Fortune et le Jeune enfant*, il s'est dégagé peu à peu de l'imitation des maîtres, et il s'est fait une personnalité qui a sa place dans l'école moderne.

L'originalité de M. Baudry s'affirme aussi dans le portrait, et particulièrement dans celui de M. Eugène Giraud. Pour peindre cette parlante effigie, où le caractère du modèle est si sincèrement respecté, l'artiste a retrouvé ce beau pinceau, et ces tons dorés, et ces touches vives qu'il nous a fait admirer jadis dans le portrait de M. Beulé et dans celui de M. Jard-Panvillier, exécuté à Rome en 1855. M. Baudry montre dans ce genre de peinture une grande souplesse, une heureuse facilité à se transformer d'après la nature du modèle qui pose devant lui. C'est là évidemment une des premières qualités du portraitiste, et ce n'est pas la seule que possède M. Baudry.

Mais revenons aux mythologies, dont le portrait de M. Eugène Giraud nous a un instant éloigné. Un des successeurs de M. Baudry à l'école de Rome, M. Émile Lévy, grand prix de 1854, a peint aussi une *Vénus*, et, chose grave, une Vénus ceignant sa ceinture pour se rendre au jugement de Pâris. Je ne peux que condamner hautement l'imprudence de la déesse. Le berger troyen est un bon juge : il refusera la pomme à cette grande poupée, roide et mal bâtie. Dans son *Vercingétorix*, M. Lévy, quoique plus habile, ne nous en apprend pas bien long sur son originalité, et il faudra, en fin de compte, nous rabattre sur son petit tableau, *la Messe aux champs*, réunion naïve de paysans priant dans la campagne romaine. M. Lévy sait peindre les scènes familières qu'il a vues; mais les grandes inventions lui sont peut-être interdites.

La dernière des *Vénus* dont il nous reste à parler est celle de M. Amaury-Duval. Debout au bord de la mer, elle tord ses cheveux pleins de perles humides, et, vierge encore, elle reçoit la première caresse de la lumière. M. Amaury-Duval s'est souvenu des vers charmants d'Alfred de Musset, il a voulu réaliser son rêve; mais, pour donner un corps à la pensée du poëte, la puissance lui a manqué. Sa Vénus est grêle dans son élégance allongée; elle a peu de consistance et de relief, et le type que l'artiste a choisi, le galbe du visage, et notamment le nez, qui semble modelé par le caprice, se concilient mal avec le style héroïque. M. Amaury-Duval a été plus heureux dans le charmant portrait de femme qu'il expose à côté de sa *Vénus :* l'attitude de madame *** est pleine de goût; le visage se modèle avec une délicatesse infinie, et il y a tout un poëme mystérieux dans le vague regard de ces yeux noirs et profonds.

La peinture décorative qui, ainsi que nous le disions tout à l'heure, a exercé une certaine influence sur le talent de M. Cabanel, a séduit deux de ses anciens camarades de Rome, MM. Barrias et Biennoury. Le premier a peint à la cire un plafond destiné à décorer le grand escalier du musée d'Amiens. On y voit, comme l'écrit le livret, « la Picardie qui, entourée de ses villes principales, appelle les Arts à orner le musée Napoléon. » Ces sujets vagues et qui, à vrai dire, ne présentent pas le moindre intérêt, ne deviennent tolérables que lorsqu'ils sont relevés par le prestige de l'exécution et de la couleur. M. Barrias, qui n'est nullement un virtuose, n'a pu sortir du domaine de la banalité pure, et sa pauvre allégorie serait à peine suffisante dans un restaurant de la banlieue. M. Biennoury n'a guère été plus heureux dans le plafond qu'il a peint pour le ministère d'État, et qui représente *les Arts* se groupant, avec le cortége de leurs symboles accoutumés, autour d'un soleil qui, pour être d'un jaune vif, n'est pas lumineux le moins du monde. Nous regrettons d'avoir à poser des conclusions aussi dures; mais il est fâcheux, en vérité, qu'au moment où les architectes réservent volontiers une place à la peinture dans l'ornementation des maisons nouvelles, lorsque l'Opéra, les Tuileries vont demander des coupoles ou des plafonds, il ne se soit pas formé un groupe d'artistes qui aient fait une étude spéciale de l'art de décorer les murailles et les voûtes dans un style un peu meilleur que celui qu'on emploie pour égayer les cafés du boulevard.

Ce décorateur qui nous manque, le trouverons-nous dans M. Puvis de Chavannes? Il a le goût des grandes choses, il aime les vagues allégories qui, n'étant d'aucune époque, seront éternellement comprises, et qui présentent à l'invention de l'artiste des ressources infinies pour la

combinaison des lignes et les prestiges de la couleur. Les deux peintures que M. de Chavannes expose aujourd'hui, *le Travail* et *le Repos,* forment le complément de celles qu'il avait envoyées au Salon en 1861, et dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné des reproductions sommaires. Les nouveaux tableaux valent les précédents, mais ils ne valent pas mieux, et ils montrent que l'artiste, en gardant ses qualités, persiste dans les erreurs de son système. *Le Travail* est un vaste paysage, sans air et sans lumière, où de robustes ouvriers groupés autour d'une enclume forgent le fer, tandis qu'un bûcheron équarrit à coups de hache un tronc d'arbre énorme; dans un coin du tableau, une femme allaite un nouveau-né. *Le Repos* réunit quelques bergers autour d'un vieux pâtre qui, chargé d'années et de souvenirs, raconte à son jeune auditoire les légendes des temps anciens. Les sujets sont simples, mais ils sont beaux, et, sous le pinceau d'un vrai peintre, ils pourraient suffire. M. Puvis de Chavannes a malheureusement adopté un système d'exécution abrégée et de coloration arbitraire qui enlève toute réalité à ses figures. Ses paysages ont seuls de la vigueur : celui qui sert de fond au groupe de pasteurs réunis dans la peinture du *Repos* satisfait l'imagination, sinon le regard, par la grandeur de ses lignes noblement équilibrées. Mais le modelé intérieur des figures existe à peine, M. Puvis de Chavannes se contentant d'indiquer des silhouettes et des contours, alors que, pour être exprimée et intelligible, la forme humaine exige d'inévitables détails et des accents ressentis. De cette insuffisance première résulte l'absence absolue de mouvement et de vie : les forgerons de M. Puvis sont des paresseux qui ne gagneront pas leur journée; son bûcheron n'est guère moins immobile que la poutre dont il enlève l'écorce du bout d'une hache endormie. Les corps des femmes sont de pures abstractions : ils ne sont exprimés que par des masses incolores, ou plutôt d'un blanc plâtreux qui font des *trous* dans la toile et contrarient au dernier point la perspective et la vraisemblance. Le regard se perd en présence des plans accumulés qui ne sont pas à leur place rationnelle, car, en ce qui touche la lumière et l'effet, tout est absolument systématique dans les peintures de M. Puvis de Chavannes. Il ignore le soleil et l'ombre, il ne connaît ni le soir ni l'aurore; ses scènes se passent dans le jour voilé des limbes, et, sous ce rayon diffus, tout s'efface et s'éteint. Puisque M. Puvis de Chavannes manque à ce point de tout ce qui constitue la couleur, la réalité et la vie, il devrait, comme Cornélius et Kaulbach, se borner à tracer avec du noir et du blanc de grands camaïeux ou des cartons monochromes. Ses qualités de dessinateur, il en a quelques-unes, paraîtraient alors dans tout leur jour, car une coloration fausse n'est pas seulement désagréable

à l'œil, elle altère la rigueur et l'élégance des formes, et le ton qui ment fait mentir le dessin.

Mais M. Puvis de Chavannes a pour lui le sentiment des lignes heureuses, et nous aimons, alors même qu'elles s'égarent, les ambitions comme les siennes. Bien peu, parmi les artistes de la jeune école académique, sont capables de concevoir un grand ensemble ou de trouver un motif nouveau. Malgré quelques morceaux bien étudiés, la *Bacchante* de M. Bouguereau se contourne de la manière la plus désagréable, et ses *Remords*, où l'on voit un criminel poursuivi par des furies vengeresses, ne sont qu'une composition vulgaire, et d'où la recherche du mélodrame a banni tout sentiment de la beauté. *Le Serment de Brutus*, de M. Delaunay, n'est pas pour nous une œuvre nouvelle : il en a été question naguère dans la *Gazette*, à propos des envois de l'école de Rome. C'est un tableau sage, correctement tragique, et bien français dans son allure générale. Un autre pensionnaire de l'école, M. Henner, a envoyé au Salon son *Jeune baigneur endormi*, figure excellente, dont nous avons parlé à la saison dernière, et qui, ainsi que nous l'avons dit alors, atteste un vif amour de la nature et une savante recherche du modelé.

L'absence de peintures religieuses à nos expositions officielles a été trop souvent signalée pour qu'il soit nécessaire de la mettre de nouveau en évidence. Les préoccupations sont ailleurs. Certes, à la suite du Salon, les églises et les couvents vont s'enrichir de bien des tableaux de sainteté; mais la critique n'a guère à en tenir compte, car ils sont pour la plupart d'une banalité parfaite. M. Bonnat a cependant peint un *Martyre de saint André*, qui rappelle de loin les colorations roussies des élèves de Bon Boullogne et de Lafosse. L'exécution est violente, et si ce pinceau rugueux peut convenir aux terrains, aux accessoires, il ne convient nullement aux carnations qui veulent être traitées plus doucement. *Le Christ marchant sur les eaux*, de M. Jalabert, est quelque peu fantasmagorique avec son auréole autour du front; mais les disciples réunis dans la barque à demi submergée expriment bien par leur attitude l'effroi qu'ils éprouvent et leur surprise à la vue du fantôme lumineux ; la mer a d'ailleurs des profondeurs bleues et des intensités de tons qui nous séduisent sous le pinceau de M. Jalabert, qu'on n'a jamais considéré comme un coloriste bien résolu.

La Foi, l'Espérance et la Charité de M. Sieurac constituent une de ces grandes machines comme peu de nos artistes ont le courage d'en entreprendre; c'est en même temps un ressouvenir heureux des magnificences vénitiennes. M. Sieurac n'a pas représenté les trois sœurs chrétiennes posant devant le spectateur sous la forme d'abstractions tradition-

nelles ; il les a en quelque sorte mises en action, il les a faites vivantes en groupant autour d'elles ceux qui croient, ceux qui espèrent, ceux qui aiment. M. Sieurac a étudié Véronèse, et il essaye, non sans bonheur, d'imiter les tons légèrement rompus, les magnificences voilées et les beaux gris tièdes et doux qui donnent à ses peintures de si délicates harmonies.

C'est d'ailleurs une curieuse étude à faire que celle de la séduction que les grands maîtres des époques lointaines exercent sur le tempérament de chacun de nos artistes. L'Exposition montre bien qu'on ne supprime pas le passé ; longtemps après qu'une chanson a cessé d'être chantée, des mémoires, involontairement fidèles, en savent encore le refrain. Rubens retrouverait au Salon quelques élèves, ou, si le mot paraît trop sérieux, quelques adhérents posthumes. Dans le tableau de M. Von Heyden, peintre allemand qui ne nous était pas connu (*Sainte Barbe, patronne des mineurs*), la figure de l'ouvrier blessé, auquel la sainte vient porter secours, est relevée de rehauts de lumière qui rappellent tout à fait le maître d'Anvers. Quoique bien débile dans son exécution, M. Daniel Casey obéit au même idéal. Le *Martyre de saint Hippolyte* est une vaste toile où abondent les bonnes intentions et les réminiscences heureuses. Les bourreaux qui supplicient le saint confesseur, les anges qui, dans le ciel, lui montrent la palme triomphante, font penser, par leur lumineuse fraîcheur, aux gaietés blondes du maître flamand. Mais M. Casey, il est superflu de le dire, a mis beaucoup d'eau claire dans le vin généreux de Rubens. C'est le signe du temps; les plus audacieux sont timides; l'effacement est à l'ordre du jour. Il vaudrait mieux, d'ailleurs, inventer que se souvenir ; mais tout le monde n'a pas le don de créer, et, imitation pour imitation, on m'accordera peut-être que la monnaie de Véronèse et de Rubens vaut bien celle de M. Picot.

Nous ne savons trop à quelle école rattacher M. Doré, talent inégal et qui semble se chercher encore. On sait ce que vaut son crayon ; on sait avec quelle fantaisie, tour à tour ironique ou puissante, il improvise, sans se lasser jamais, des illustrations dans tous les genres ; son imagination abonde en inventions infinies, et, à voir la façon spirituelle dont il fait jouer sur le papier les clairs et les ombres, les blancs et les noirs, on le prendrait presque pour un coloriste. Mais les dernières tentatives de M. Doré le prouvent avec évidence, son pinceau ne vaut pas son crayon. Il a surtout le tort de vouloir peindre de vastes toiles, et il ne nous donne en réalité que des croquis agrandis. L'*Épisode du déluge*, où l'on voit, sur un rocher menacé par les flots envahissants, un groupe composé d'une femme et de ses enfants, et au sommet de la pyramide une tigresse tenant

son petit dans sa gueule, cet épisode, disons-nous, eût suffi pour faire une jolie vignette, où l'esprit du crayon et le caprice de l'arabesque auraient tenu lieu de grandeur; mais il n'y avait pas là matière à un tableau démesuré. La *Danse de gitanos à Grenade* est une peinture sans lumière et sans vérité; le coloris est terne et bourbeux, chose fâcheuse en un sujet qui légitimait, qui exigeait même toutes les gaietés de la palette. Le meilleur tableau de M. Doré est le groupe de Françoise de Rimini et de Paolo, ombres jumelles, colombes au vol égal que Dante voit passer devant lui dans le demi-jour de son rêve. Ici les mélancolies de l'artiste sont mieux à leur place, le dessin est plus cherché; il y a quelque sentiment dans l'attitude allanguie de Francesca, suspendue aux bras de son amant; mais son corps forme une tache blanche perdue dans du noir, et l'on s'étonne que ces âmes mortes aient la force de percer l'atmosphère épaisse qui les entoure, alors que, dans le poëme du grand visionnaire, la scène se passe dans ces régions extra-mondaines où l'air est si subtil et si éthéré. Par cette raison et par bien d'autres, nous estimons que les aptitudes compliquées de M. Gustave Doré ne sont pas également heureuses : il a montré en cent croquis charmants sa verve inépuisable et son vif esprit; il n'a pas encore fait œuvre de peintre.

Pour en finir avec la peinture d'histoire, il resterait à dire un mot des batailles, sujets chers à la multitude, mais moins doux pour un critique ami de la paix, et d'ailleurs absolument ignorant en stratégie. Raffet et Horace Vernet sont morts; le meilleur de nos peintres militaires, M. Pils, nous manque cette année; mais il nous reste l'infatigable M. Yvon, qui nous raconte la prise de Magenta, et qui, par ce glorieux fait d'armes, expulse les Autrichiens de la verte et douce Lombardie, où ils n'étaient vraiment pas à leur place. M. Yvon peut mettre au service de son pinceau toutes sortes de qualités vulgaires, mais il n'est pas bien sûr qu'il fût dans la nature de son talent de se faire peintre de batailles. Lorsque nous consultons nos souvenirs anciens, il nous semble que M. Yvon avait débuté par des scènes de la vie moscovite, par des dessins exécutés d'après nature, lors d'un voyage en Moldavie et en Crimée. Ces représentations ethnographiques étaient heureuses, et l'artiste, affinant un peu sa manière, aurait pu y réussir. M. Yvon a changé de visées : peintre officiel des guerres modernes, il remplit les galeries de Versailles de grandes toiles qui deviendront peut-être curieuses au point de vue historique, mais qui, sous le rapport de l'art pur, n'ont qu'un intérêt médiocre. Dans sa *Prise de Magenta,* comme dans ses autres batailles, il demeure sans inspiration et sans flamme, et il n'est, en définitive, ni bien terrible, ni bien amusant, car il ne cherche ni la grandeur héroïque

comme Gros, ni l'anecdote légèrement contée comme Vernet. Et puis, il est raisonnable au point d'être lourd. Même quand elle devrait courir à la victoire, sa muse va à pied, et lorsque, dans ses bons moments, elle consent à monter à cheval, elle choisit une de ces bêtes débonnaires que M. Sainte-Beuve, s'il nous donnait plus souvent la joie de faire de la critique d'art, enrégimenterait volontiers dans « la grosse cavalerie des Pégases. »

Un sentiment plus délicat inspire M. Protais. Il y a moins de sang dans ses tableaux et plus de mélancolie. La guerre lui a révélé ses tristesses. Il peint, avec un talent de plus en plus distingué, les scènes du bivouac, les travaux dans la tranchée, les bataillons en marche, tout ce qu'il a pu voir de ses yeux lors du siége de Sébastopol. Mais déjà la poésie l'entraîne, et il oublie trop la réalité. Son meilleur tableau, *le Matin avant l'attaque*, représente un groupe de chasseurs à pied se dirigeant, sous la conduite d'un officier, vers le lieu où doit se passer le drame. L'œuvre est sentimentale, mais un peu débile. Certes, parmi ces jeunes gens qui vont ainsi au-devant des balles russes, tous ne doivent pas revenir ce soir : qu'ils donnent une pensée aux absents et à la patrie, c'est tout simple, et nous ne trouvons pas mauvais que le rigide uniforme trahisse un secret battement du cœur; mais ils sont vraiment trop attristés et trop pâles. On dirait d'une compagnie de poëtes de l'école de Millevoye méditant sur les feuilles tombées. L'armée française n'est pas élégiaque à ce point, et le tableau de M. Protais, si bien conçu d'ailleurs, montre trop l'intention d'attendrir le cœur des mères.

M Philippoteaux se bat plus gaiement. Dans sa *Prise de Montebello*, les tirailleurs gravissent allégrement le monticule semé de vignes et de bouquets d'arbres; la poudre parle avec esprit; les figures, de petite dimension, ont de la vie et de l'entrain, et les uniformes se détachent comme des fleurs rouges et bleues sur les tendres verdures de la colline; le beau soleil de mai illumine toutes choses : c'est une vraie bataille de printemps.

Il y a encore bien d'autres sujets militaires au Salon, et les Autrichiens trouveront peut-être qu'il y en a trop. Mais nous ne voulons pas nous arrêter davantage devant ces toiles qui, pour la plupart, n'offrent aucun intérêt d'art à la curiosité de la critique. Ce genre de peinture n'est pas d'ailleurs traité avec plus de supériorité que les autres, et les artistes qui consacrent leur talent à la représentation des scènes militaires commencent à se répéter un peu. L'intention de complaire au public est d'ailleurs évidente chez eux, comme chez la plupart des jeunes maîtres qui, nourris jadis des fortes leçons qui se dégagent de

l'étude de l'art antique et des créations de la Renaissance, s'amollissent et deviennent un peu plus souriants qu'il ne conviendrait. Les peintres d'histoire ont une secrète tendance à se faire peintres d'historiettes; mais là, du moins, ils conservent de l'esprit et de la grâce; et ce que vaut encore l'art contemporain dans ce genre inférieur et charmant, une nouvelle visite au Salon nous l'apprendra.

II

Parmi les élèves de l'école de Rome, bien peu, nous venons de le dire, sont restés fidèles à l'enseignement sévère qu'ils ont reçu, ou du moins qu'ils auraient pu recevoir, en passant les meilleurs jours de leur jeunesse dans la contemplation des grandes œuvres de Michel-Ange et de Raphaël. Envoyés à la conquête du style, beaucoup n'ont rien rapporté, mais quelques autres ont compris que l'art héroïque n'était nullement dans leurs aptitudes, et, restreignant leurs cadres au niveau de leurs ambitions et de leurs forces, ils ne font plus que de la peinture de genre. M. Hébert est un de ceux-là : je crois qu'on le jetterait dans un étonnement singulier si on lui rappelait qu'il a copié jadis les Sibylles de la chapelle Sixtine. Il ne paraît pas s'en souvenir beaucoup; les augustes sérénités de la grande ligne, les beautés fières des musculatures michel-angesques, la mystérieuse gravité des têtes douloureuses ou sereines, tout est oublié, et, même lorsque M. Hébert se retrouve en face de la nature vivante, il ne la reconnaît plus. Il s'est fait une manière effacée, doucereuse, et pour ainsi dire fondante, qui nous est profondément antipathique, mais qui, à tout prendre, n'est pas dépourvue de quelque singularité. Il faut croire qu'il y a une sorte de séduction maladive dans la peinture de M. Hébert, puisque tant de femmes, et des plus charmantes, s'arrêtent avec admiration devant *Pasqua Maria* et devant la *Jeune Fille au puits*. Elles y trouvent sans doute ce qu'elles ont tant de raison de chercher dans la vie, le sentiment. Ce n'est pas nous qui condamnerons cette recherche; mais il faut choisir entre la grande passion du drame éternel et la sensiblerie de la romance, il faut opter entre Shakspeare et M. Crevel de Charlemagne. N'est-il pas évident d'ailleurs que lorsqu'un artiste conçoit une pensée, lorsqu'une émotion le saisit au cœur, il est indispensable que le langage ou le dessin intervienne



LE PRISONNIER

Tableau de M. Gérôme.

pour formuler cette pensée ou cette émotion et les rendre intelligibles à tous? Le talent de M. Hébert, il n'en faut pas douter, est plein de délicatesses intérieures et de poésies latentes, mais son mysticisme lui interdit de les incarner sous des formes réelles et palpables. Sa peinture, et nous employons ici un mot très-hardi, est faite d'insaisissables reflets, de fluides subtils, de vapeurs fuyantes.

M. de Curzon, dont nous avons eu plusieurs fois à louer les élégances, ne semble pas devoir tenir toutes les promesses que faisait son talent. Il y a de jolis détails dans *l'Ave Maria* et dans *la Petite Fille de Galinaro*, mais il est visible que le pinceau de l'artiste a faibli toutes les fois qu'il n'avait pas le modèle sous les yeux. Dans l'un comme dans l'autre de ces tableaux, la tête de la petite fille italienne semble avoir été peinte de *pratique*, comme on disait jadis : elle est ronde, molle, vide. Ainsi atténués par l'insuffisance du souvenir qui s'efface, ces beaux types méridionaux perdent sous le pinceau de M. de Curzon tout accent et tout caractère. Mais si l'artiste commence à oublier les Italiens, il se souvient encore de l'Italie, et, paysagiste, il demeure un peintre excellent; il voit grand et il voit juste. *Le Vésuve vu des ruines de l'amphithéâtre de Pompéi* est une de ces nobles perspectives, où, voilée de demi-teintes discrètes, la note locale se fond dans l'harmonie de l'ensemble sans perdre sa valeur et son rôle. M. de Curzon aurait bien tort d'abandonner le paysage; là fut son premier succès, là encore est son vrai talent.

M. Gérôme, nous le constatons avec joie, a renoncé aux grandes machines historiques, il a laissé de côté les fantaisies du style néo-grec. Nous nous trompons peut-être, mais nous croyons bien sincèrement que le jeune artiste s'est attardé trop longtemps dans les curiosités de l'archaïsme : il a changé de système, il a voyagé, et quand il peint ce qu'il a vu, il est intéressant, nouveau, personnel. Son *Molière déjeunant avec Louis XIV* sera, nous l'espérons, sa dernière erreur; ce tableau, qui a dû lui coûter un grand effort, ne nous paraît pas réussi : des rouges vifs, des bleus crus, des tons semés à l'aventure le rendent discordant au regard. C'est encore de l'archéologie d'ailleurs, et combien elle serait discutable! Si le Molière est assez ingénieusement conçu, le Louis XIV n'a pas la moindre ressemblance avec le type consacré, notamment avec le médaillon en cire de Benoît, qui, on le sait, est aussi authentique que le pourrait être un moulage fait sur nature. Dans le tableau de M. Gérôme, les personnages qui entourent le roi, les valets qui le servent, sont tellement étonnés de voir un comédien prendre part au déjeuner royal, que, pour exprimer leur surprise, ils froncent le sourcil et avancent la lèvre inférieure sans s'apercevoir qu'ils font la grimace. Les intentions sont

ici trop soulignées : nous aurions compris à demi-mot. Je ne sais pas si Molière a jamais fait à Louis XIV l'honneur de s'asseoir à sa table, mais je ne vois pas ce qu'il y a de si risible dans l'aventure. M. Gérôme a mis l'histoire grecque en vaudeville; qu'il laisse à la nôtre sa gravité et ses tristesses.

Combien l'habile artiste est mieux inspiré, au contraire, lorsqu'au lieu de chercher dans le passé des gaietés qui n'y sont pas, il se met face à face avec la réalité vivante et la copie naïvement. Son *Boucher turc*, quoique exécuté d'un pinceau un peu petit, est une peinture intéressante; *le Prisonnier*, dont nous donnons aujourd'hui la gravure, est, à notre sens, un des meilleurs tableaux que M. Gérôme ait jamais signés. Couché au fond d'une barque égyptienne, les mains attachées par des liens étroits, l'esprit absorbé dans les regrets de la liberté perdue, un captif voyage tristement sur le Nil, en compagnie de ses gardiens et de rameurs aux bras agiles. La cange glisse légère et rapide sur le flot silencieux; elle se détache en silhouette sur les eaux argentées du fleuve, et le ciel, les fonds, les rives lointaines, tout se colore des teintes lilas d'un crépuscule oriental. Les figures sont bien dessinées et bien peintes, le paysage est limpide et fin. Après avoir tant de fois discuté le talent de M. Gérôme, nous éprouvons un vrai plaisir à lui dire que son *Prisonnier* est un charmant tableau. Bien mieux que les splendeurs du monde grec ou romain, ces sujets ethnographiques conviennent à son talent soigneux et précis.

Ce que nous avons dit à propos de M. Gérôme, on pourrait, toute proportion gardée, le répéter à propos de M. Gustave Boulanger. Depuis qu'il est revenu de l'Académie de Rome, M. Boulanger s'est trompé souvent, mais il s'est aperçu qu'il réussissait peu les mythologies, et il paraît vouloir renoncer aux Grecs pour peindre des Arabes. C'est là une bonne pensée : on se souvient de ses *Éclaireurs* du Salon de 1857, et l'on a oublié déjà l'*Omphale* de 1861. Dans *la Déroute*, que M. Boulanger expose cette année, et qui représente un groupe de Kabyles à demi nus fuyant devant les balles françaises et descendant à grandes enjambées une pente abrupte, il y a d'excellentes qualités de dessin, des formes étudiées de près, des raccourcis justement exprimés. L'œuvre n'a pas cependant tout le relief qu'elle devrait avoir : les Kabyles en déroute sont durement appliqués sur la toile, et, bien que très-intelligent de tout ce qui touche au dessin, M. Boulanger demeure encore un peintre sec.

Puisque nous sommes sur la terre d'Afrique, restons-y un instant pour dire qu'un nouveau venu, M. Guillaumet, quoique imparfaitement informé de toutes les délicatesses de son art, a peint avec un heureux sen-

timent, et non sans quelque grandeur, la *Prière du soir dans le Saharah.* Plusieurs des figures, abritées sous leurs burnous blancs, accusent une certaine insuffisance de dessin; mais la lumière est juste, et l'effet poétique est largement rendu. Il y a aussi de la franchise et une recherche sincère du type local dans les scènes orientales de MM. Magy et Huguet, tous deux élèves de l'habile professeur que Marseille vient de perdre, Émile Loubon.

L'Algérien par excellence, c'est, aujourd'hui comme hier, M. Eugène Fromentin. Nous aimons ces organisations heureuses, à qui des aptitudes diverses permettent d'obtenir un double succès. Les dernières œuvres de M. Fromentin ne sont pas toutes au Salon. Il expose en même temps chez les libraires un livre nouveau, *Dominique.* Depuis longtemps relégué dans la critique d'art, nous avons peut-être perdu le droit de parler des romans nouveaux, mais nous en lisons encore, et *Dominique* nous a charmé. C'est une histoire d'amour, sans péripéties et sans violence, et qui, dédaigneuse des aventures vulgaires, fait vibrer au fond du cœur les cordes secrètes des plus intimes émotions. Conteur comme il est peintre, M. Fromentin a conçu son roman dans une gamme voilée, et si cette comparaison nous était permise, nous dirions volontiers qu'il l'a écrit avec des nuances tendres, sans lumières trop vives, sans ombres trop vigoureuses et dans ce ton lilas qui, par d'insensibles transitions, passe du bleu pâle au violet rose.

M. Fromentin, qui sait toutes les lois de l'harmonie, excelle dans ces combinaisons de couleurs analogues. Tout en écrivant *Dominique,* il achevait le tableau que nous avons vu l'année dernière au cercle de la rue de Choiseul et que nous retrouvons au Salon, le *Bivouac arabe au lever du jour.* Le matin s'annonce à peine par de discrètes lueurs; des feux qui vont s'éteindre scintillent encore à l'horizon voilé; déjà les plus diligents sortent de leurs tentes, et, levée avant les autres, une femme, une esclave, panse les chevaux dont son maître doit se servir. Cette figurine, vêtue d'une étoffe bleu foncé, est pour ainsi dire la seule note vigoureuse du tableau, car les chevaux sont d'un ton clair, et le jour, n'accentuant pas encore la vivacité locale des choses, l'harmonie de la peinture et son charme résident dans la justesse des valeurs et dans le jeu mélodieux des gris pâles sur les gris foncés. Ce tableau, où les figures et les chevaux sont d'ailleurs si finement dessinés, est vraiment d'une distinction exquise.

Mais M. Fromentin sait aussi faire emploi des colorations brillantes : ses deux autres tableaux, le *Fauconnier arabe,* dont la gravure accompagne notre article, et la *Chasse au faucon en Algérie,* sont conçus dans



FAUCONNIER ARABE



FEMMES FELLAHS AU BORD DU NIL,

Tableau de M. Belly.

une gamme vive et claire, où les costumes rouges jouent avec les verdures du gazon, où les tons orangés s'harmonisent avec les tons bleus. Lancé au galop de son cheval, un fauconnier s'avance, excitant ses oiseaux, et comme affolé lui-même par les voluptés de la course et de la chasse. Cette figure, un peu sauvage d'aspect, est pleine de mouvement et de séve. L'autre tableau, qui réunit un plus grand nombre de personnages, montre des qualités pareilles : ici la chasse est finie ; les chevaux se reposent, les valets organisent la curée, et les faucons avides prennent part au festin. Le paysage est vert comme au printemps, et les figures se détachent gaiement sur les fonds et sur le ciel. Le défaut de M. Fromentin, dans l'une et l'autre de ces peintures, c'est d'adopter de plus en plus un procédé d'exécution un peu mince : économisant la couleur et la pâte, il couvre à peine la toile d'un léger lavis qui, pour l'avenir, ne gardera peut-être pas une solidité suffisante. Mais c'est là, à vrai dire, le seul reproche que nous puissions adresser à M. Fromentin, qui se montre aussi fin dans le dessin qu'il est harmonieux dans le choix de ses colorations tour à tour brillantes et voilées.

M. Belly, qui nous a déjà fait voir plus d'un charmant tableau, essaye, non sans bonheur, d'élargir sa manière en donnant plus d'importance aux figures. Il y a un effort nouveau dans les *Femmes fellahs au bord du Nil*, dont nos lecteurs ont sous les yeux une reproduction fidèle. Vêtues de légères tuniques bleues, qui modèlent leurs formes élégantes, quelques jeunes filles sont réunies au bord du fleuve où elles sont venues puiser de l'eau dans ces grands vases qui ont conservé le galbe des plus beaux produits de la céramique égyptienne. Les unes sont penchées pour emplir leurs amphores, les autres aident leurs compagnes à charger sur leurs têtes le léger fardeau qu'elles portent avec tant de fierté et de nonchalante grandeur. La fidélité avec laquelle les types sont rendus, la vérité des attitudes, l'exactitude du caractère local tempéré par un sentiment sérieux de la grâce, et, plus que tout cela, les lumineuses profondeurs de l'horizon qu'accidente le profil lointain des minarets et des palmiers, tout contribue à faire de ce tableau une des œuvres les mieux réussies que M. Belly nous ait encore montrées.

Mais il n'est pas donné à tous de grandir, et il en est même à qui il ne semble pas permis de garder leur rang. A l'âge de la force mûrie et de l'active virilité, M. Courbet s'efface et s'éteint. Cette abdication nous contriste profondément. M. Courbet, en qui nous avions reconnu jadis un artiste d'une inspiration secondaire, mais un vrai peintre, un ouvrier excellent aux choses de son art, paraît oublier les promesses qu'il nous a faites : il perd toute vigueur dans la coloration et dans la touche, il ne

sait plus ce qu'il savait si bien. Le catalogue se trompe : la *Chasse au renard*, le portrait de Mme L. ne sont pas du maître peintre d'Ornans. M. Courbet s'est brouillé avec l'amie qui lui donnait autrefois de si bons conseils, il n'entend plus la voix de l'éternelle inspiratrice, la nature. On a pu croire un instant que M. Courbet était un réaliste; ses amis le disaient bien haut; lui-même il a parlé, il a écrit en faveur de la vérité trahie, et il n'est plus aujourd'hui que le premier des chimériques. Nous supplions M. Courbet de mettre d'accord sa théorie avec ses œuvres. La belle saison est revenue : le ciel est bleu, les bois sont verts; l'immense atelier attend les ouvriers au cœur naïf. Que M. Courbet reprenne comme autrefois son bâton de voyage, et qu'il aille revoir un peu les montagnes, les ruisseaux et les feuilles. Peut-être retrouvera-t-il au fond de la forêt, dont il a oublié le chemin, l'amie qui le regrette et qui l'attend.

Il y a du reste, dans le groupe des réalistes, un trouble étrange et des défections singulières. M. Carolus Duran, et nous sommes loin de lui en faire un reproche, entre dans une phase nouvelle. Il a quitté Paris, il se promène dans la campagne de Rome, et il envoie à ses camarades, qui ne le reconnaissent plus, *la Prière du soir*. C'est un tableau, trop grand d'ailleurs, où des moines italiens, uniformément vêtus de leur robe brune, se sont agenouillés au pied d'une croix pour dire la dernière prière de la journée. Nous aimons cette peinture étudiée, consciencieuse, sévère. Quant à M. Legros, il aurait, lui aussi, besoin de se retremper aux sources vives. Son talent, robuste aux premières heures, traverse une crise maladive : l'accumulation des rouges et des blancs dans son *Lutrin* est purement systématique, et nous ne retrouvons pas dans ce tableau l'effet strident et naïf de son *Ex-Voto* du Salon de 1861. *La Discussion scientifique* est une peinture molle et sans accent. Et puis, il faudrait peut-être mesurer le cadre à l'idée, et ne pas traiter dans les dimensions épiques des sujets qui seraient à leur aise dans un panneau comme ceux de Van Ostade ou de Lenain.

Nous ferons une objection pareille à M. Victor Van Hove, l'auteur d'un charmant tableau plein d'intimité et de jeunesse, les *Orphelines allant à l'église*. Il s'agit de deux sœurs hollandaises, vêtues de noir, la tête serrée dans un bonnet blanc aux ailes flottantes, qui, assises dans un bateau que conduit une femme âgée, s'en vont mélancoliquement au prêche, en pensant à la mère qu'elles ont perdue. Rien de plus simple assurément, rien aussi de mieux compris sous le rapport de la couleur : deux valeurs, l'une blanche, l'autre noire, se détachant sur les verdures légèrement dorées de l'horizon, voilà tout le tableau. Et le livret n'a pas besoin de nous le dire : nous sommes dans les environs

de Dordrecht, dans le beau pays qu'Albert Cuyp nous a appris à aimer.

Les peintres de paysanneries et de scènes rustiques sont toujours nombreux au Salon. Un des maîtres du genre, M. Breton, nous manque cependant, ou du moins il s'est contenté d'envoyer, avec un tableau qui sort de sa manière habituelle, une petite *Faneuse*, simple figure, qui, debout au milieu des foins coupés, rêve appuyée sur son râteau. Les qualités ordinaires du peintre se retrouvent dans cette naïve étude, dont nos lecteurs ont reconnu la gravure en tête de notre article. Quant à l'autre peinture de M. Breton, elle représente la *Consécration de l'église d'Oignies*, sujet qui nous semble absolument dépourvu d'intérêt et que l'artiste n'aurait pas librement choisi, s'il ne lui avait été commandé par les fondateurs de cette église. Un pareil morceau ne vaut que par l'exécution : M. Breton y a mis tout son zèle et tout son talent; les portraits, les costumes, les détails de l'architecture, tout est peint d'un pinceau ferme et sûr; mais M. Breton nous en dit bien davantage, lorsqu'il nous montre dans un champ de colza les robustes paysannes de Courrières. Pour un peintre tel que lui, ceux qui travaillent valent ceux qui prient, et la meilleure église, c'est une prairie aux larges horizons avec le ciel au-dessus.

M. Adolphe Leleux, après des pérégrinations qui ne lui ont pas réussi toujours, est revenu en Bretagne et sur les côtes de Normandie. Son talent y est évidemment plus à son aise, et nous lui conseillons de s'y fixer. L'exécution est peut-être un peu insuffisante dans *le Marché conclu*; mais l'accent local, la vérité des physionomies et des attitudes sont rendus avec largeur dans la *Noce en Bretagne*, et surtout dans les *Pêcheurs de Villerville*, où M. Leleux s'est aventuré pour la première fois à peindre un petit coin de la mer immense.

Dans ce genre, où l'étude de la nature est de si bon conseil, l'école abonde en pinceaux curieux de dire exactement, et sans trop se soucier de l'idéal, les réalités de la vie agreste. Dans sa *Consultation*, M. Luminais groupe spirituellement autour d'une brebis blessée de petits paysans fort empêchés de secourir la pauvre bête; M. Hédouin nous montre le *Marché aux moutons à Saint-Jean de Luz*, et les toitures rouges se détachant gaiement sur le ciel d'un bleu intense; M. Israels, d'Amsterdam, raconte avec sentiment les mœurs de la Hollande, mais bien qu'on entende un sanglot étouffé dans *la Veille de la séparation*, il n'a cette année rien d'aussi frappant que son *Naufragé* du Salon de 1861; M. Karl Schloesser a vécu chez les paysans de la Forêt-Noire, et, riche des excellentes études qu'il a rapportées de son voyage, il peint avec esprit de naïves historiettes d'enfants; coloriste de bon vouloir, M. Herlin

aborde courageusement, dans ses *Blanchisseuses*, le problème des tons francs. Quant à M. Marchal, il a modifié un peu sa manière ou du moins il l'a affinée et attendrie : dans son *Intérieur de cabaret*, de l'exposition précédente, l'accumulation des noirs et des rouges présentait quelque chose de brutal; dans *le Choral de Luther*, au contraire, l'effet est cherché dans les gammes adoucies, et c'est un joli groupe que celui de ces jeunes Alsaciennes qui, la main dans la main, s'avancent en chantant au milieu des blondes vapeurs matinales.

Toutefois, les peintres dont nous venons de parler et bien d'autres qu'il serait équitable de placer à côté d'eux, ont un commun défaut : ils sont plus ou moins attaqués de la maladie de ce temps-ci, ils savent que le goût du siècle n'est plus aux œuvres robustes, ils diminuent quelque peu le caractère de leurs modèles, et, on le voit, il ne leur déplairait pas d'être agréables. Nous déplorons cette tendance, qui est, du reste, celle de toute l'école. Les élèves de l'Académie de Rome, gardiens assermentés du grand style et des choses augustes, se sont efféminés au point d'arriver à la fadeur; les réalistes, ou ceux du moins qu'on a si improprement appelés de ce nom, ont fait des concessions lamentables, et l'Exposition met en lumière ce fait étrange que M. Courbet, si convaincu jadis, ne croit même plus à la laideur! Nous approchons de plus en plus de l'heure mauvaise où les artistes que nous avons aimés, tout en les discutant, perdront cette sincérité qui faisait la moitié de leur force.

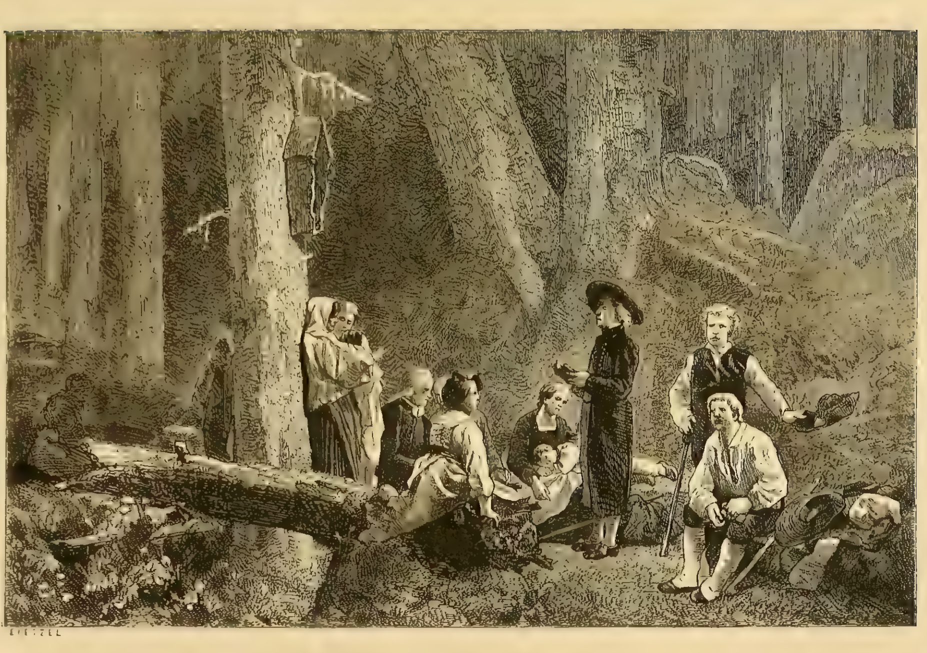
Mais il nous reste encore un maître qui lutte contre l'affadissement général, et qui, malgré de regrettables inégalités, garde son caractère viril et personnel; c'est M. Millet. Son isolement ne le diminue pas : le public n'est point venu à lui; il n'a pas fait la moindre avance au public. Nous aimons ces grandes fiertés : nous savons cependant tout ce qui manque à M. Millet, et, alors même que nous l'avons célébré, nous n'avons pu nous dissimuler le vice et le danger de son système. Cette année encore, le tableau que M. Millet préfère peut-être, le *Paysan se reposant sur sa houe*, est celui qui nous plairait le moins. Dans son ardente recherche à concilier l'expression intime avec le type simplifié, l'artiste semble avoir été trahi par son pinceau : la tête du paysan n'est pas réussie, mais l'attitude générale du personnage, la courbure des reins voûtés, les bras appuyés sur la bêche expriment de la manière la plus heureuse l'immense lassitude de l'homme qui défriche péniblement le sol ingrat, et qui s'arrête un instant, découragé dans son dur labeur : le paysage est beau d'ailleurs, et nous en aimons les perspectives lointaines. Il y a une grande impression de mélancolie dans le *Berger ramenant son troupeau; la Cardeuse de laine* est aussi d'un excellent sen-

timent, et lorsqu'on s'est familiarisé avec la manière du maître, on s'aperçoit que la tête de la jeune femme est admirablement modelée. Mais ce qui manque à M. Millet, ce qui, depuis quelques années, semble faiblir en lui, c'est l'exécution : le travail de la brosse est presque le même dans les carnations, dans les étoffes, dans les terrains. Nous voudrions à l'artiste un pinceau plus souple, plus ferme et plus vibrant; mais, quelles que soient nos réserves et malgré nos critiques, nous espérons bien que M. Millet ne s'abaissera pas jusqu'à songer jamais au succès.

Assez d'autres réussissent autour de lui. Et qui sait si M. Brion, dont le talent nous a d'ailleurs toujours été sympathique, ne va pas devenir trop « agréable »? Son tableau des *Pèlerins de Sainte-Odile*, dont nous donnons la gravure, est une œuvre importante : ces pèlerins, gens de bonne humeur et d'accortes façons, sont des paysans alsaciens qui, vêtus de costumes éclatants, se reposent dans une forêt. Le tableau est lumineux et gai; les physionomies sont bien étudiées; les détails spirituels abondent dans cette composition, mais, ayons le courage de le dire, M. Brion a le plus grand tort de s'enrégimenter aujourd'hui dans l'école de Dusseldorf. Il a évidemment subi l'influence de M. Knaus, qui est un maître charmant, mais qui est un maître dangereux. Et voyez en cette aventure à quel point les rôles sont intervertis! Dans la logique de l'art vrai, c'est M. Knaus qui devrait imiter M. Brion, et c'est l'accident contraire qui se produit. En somme, le tableau des *Pèlerins de Sainte-Odile* est l'œuvre d'un artiste qui s'est trop appliqué; les détails y tiennent trop de place; certaines parties sont maigres et minces, et M. Brion devrait peindre à sa mode, largement, simplement, comme il a peint le *Jésus marchant sur les eaux*.

Ce dernier tableau nous semble excellent : M. Brion a été frappé au cœur par l'éternelle beauté de la mer; il en a rapporté une profonde impression, et peut-être aussi une étude d'après nature, car les formes changeantes des vagues mobiles, le ton bleu vert du flot alourdi, la hauteur de l'horizon, l'infini et le mystère, et les sourdes clameurs de l'eau furieuse, il a tout saisi, il a tout fixé sur sa toile, qui déborde du cadre et semble agrandie encore par la juste proportion des figures, saint Pierre se sentant entraîner dans l'abîme immense, alors que le Christ vient à lui et le soutient de la parole et du geste.

Et puisque nous avons cité le nom de M. Knaus, examinons, mais en courant, ses deux tableaux, le *Saltimbanque* et le *Départ pour la danse*. Un honnête faiseur de tours a choisi l'intérieur d'une grange pour théâtre de ses exploits : là, en présence d'une foule ébahie, il fait sortir une



LES PÈLERINS DE SAINTE-ODILE,

Tableau de M. Brion.

nichée d'oiseaux du tricorne d'un paysan badois. Les spectateurs sont stupéfaits de joie et d'admiration; les enfants rient, les mères s'étonnent, les plus malins de la bande cherchent à deviner le secret du prodigieux artiste. On conçoit ce qu'un pareil sujet a pu inspirer à M. Knaus, si habile toujours à nuancer les expressions et à faire parler les visages. Le *Départ pour la danse* montre une joyeuse compagnie de paysans et d'ouvriers qui sortent d'un village pour aller, musique en tête, danser sous les grands arbres. Ici encore les physionomies sont pleines d'entrain et de gaieté, et le groupe des musiciens qui ouvrent le joyeux cortége a une saveur allemande à la fois mélancolique et doucement caricaturale. M. Knaus a le fin regard de l'observateur, et il s'essaye à refaire, à propos des campagnards du pays de Bade, ce que Wilkie a si bien fait pour les paysans écossais. Il y a dans l'un et dans l'autre de ses tableaux des détails charmants, et surtout de jolies têtes d'enfants, bien roses et bien souriantes. Ce qui manque à M. Knaus, c'est le sentiment de l'ensemble, la magistrale simplicité du faire, l'art du sacrifice. Ses paysages, très-artificiels d'ailleurs, nuisent à ses figures par la complication trop amusante de leurs broderies multicolores; à l'exception des physionomies, qui sont véritablement vivantes, le ton local est presque toujours faux. La peinture de M. Knaus est adroite, mais petite; où la bonhomie conviendrait si bien, il fait paraître toutes les habiletés d'une pratique rusée. L'art, surtout en de pareils sujets, n'a pas besoin d'autant de malice : c'est pourquoi nous n'aimons pas beaucoup à voir l'auteur des *Pèlerins de Sainte-Odile* imiter les petits procédés de M. Knaus.

M. Ribot est presque un nouveau venu, car c'est pour la seconde fois qu'il expose; mais il a fait en deux ans un chemin rapide, et l'exposition permanente du boulevard des Italiens, comme celles des marchands de tableaux de la rue Richelieu et de la rue Laffitte, lui ont permis de conquérir une notoriété précoce. On avait peint de tous temps des soldats, des paysans, des grands seigneurs, des courtisanes; M. Ribot a imaginé de peindre des marmitons, et le monde a été charmé... Mais parlons sérieusement de ce qui est sérieux : M. Ribot a une manière à lui, une manière simple et frappante. Dessinateur un peu aventureux, il cherche l'harmonie, et il la trouve dans la combinaison des tons noirs et des tons blancs, relevés parfois de gris verdâtres et de roses légers. Tout cela est, d'ailleurs, plein de caprice et d'esprit. Il y a peut-être abus du noir dans *la Prière* et dans *la Toilette du matin*, car M. Ribot n'atténuerait pas l'effet piquant qu'il poursuit en faisant ses ombres plus légères; mais c'est un charmant tableau que celui qu'il intitule *les Plumeurs*, mot nouveau qui réclame de M. Littré une place dans son dictionnaire. L'œuvre est

franche et de haut goût. Une escouade de cuisiniers, en veste blanche et en chaperon blanc, est occupée à plumer des volailles. Les blancheurs des vêtements, les gris noirâtres du fond, les teintes légèrement rosées des carnations, voilà tout le tableau, qui est peint d'ailleurs d'un pinceau délibéré et vif. Le livret nous apprend que M. Ribot est élève de M. Glaize, c'est à merveille ; mais les vrais maîtres du jeune peintre, ce sont, s'il vous plaît, les Espagnols, et même les plus grands. Si je ne savais que les comparaisons sont dangereuses et qu'il ne faut pas abuser des noms glorieux, je saluerais volontiers dans M. Ribot le Vélasquez des cuisines.

Le succès de M. Ribot surexcitera peut-être le zèle de M. Bonvin, qui était jadis de la bonne école de Chardin, mais qui s'alourdit un peu. Quant à M. Armand Leleux, il y a bien longtemps déjà qu'il n'a plus rien à apprendre. Il a voulu revoir l'Italie, et, dans des intérieurs toujours lumineux et discrets, il peint aujourd'hui des capucins comme s'il avait passé sa vie dans un couvent romain. M. Édouard Frère, quoique un peu trop épris des colorations jaunies, demeure le peintre des enfants et des grand'mères. MM. Fauvelet et Fichel continuent à nous conter leurs fines anecdotes. Enfin, M. Alfred Stevens, moins heureux qu'à l'ordinaire dans un tableau trop grand pour son pinceau délicat, reste l'historien des élégances modernes dans les scènes intimes qui s'appellent *Dévotion* et *Prête à sortir*.

Nous voyons avec plaisir M. Heilbuth aborder la peinture des mœurs contemporaines. M. Heilbuth n'a longtemps été qu'un peintre de costumes : il ressuscitait à sa manière les Vénitiens de la Renaissance, les Hollandais du XVIIe siècle; mais comment faire revivre le passé et s'inspirer de ce qui est mort ? Le jeune artiste l'a compris : il est parti pour Rome, et désormais il peindra ce qu'il a vu. *Les Séminaristes, la Promenade des cardinaux* ont un grand accent de réalité, et, alors même qu'on pourrait accuser l'artiste d'avoir légèrement sacrifié à l'élément comique, il est évident qu'il est resté vrai et qu'il n'a pas dépassé les limites permises. M. Lechevalier-Chevignard, l'auteur des *Noces du roi de Navarre,* gagnerait peut-être à étudier de plus près la nature; il vit trop dans les livres et dans les vieilles estampes. Vaguement imitées des portraits et des *crayons* que nous ont laissés les successeurs de Janet, les têtes de ses personnages manquent d'intimité et d'accent. Mais les costumes sont d'une merveilleuse exactitude, et M. Chevignard, qui puise toujours son érudition aux sources authentiques, semble en savoir autant sur les modes de 1572 que s'il avait assisté, dans la salle des caryatides, au mariage de la reine Margot.

M. Willems se relève : il avait adopté un instant une manière sèche et crayeuse qui n'était rien moins qu'agréable. *La Veuve* et *la Présentation du futur* sont de jolis tableaux, un peu trop sages peut-être. M. Comte, qui se plaît toujours aux historiettes, a peint, entre autres choses, Louis XI se délectant à voir de petits chiens pourchasser des rats. La scène est bien disposée, les détails sont amusants; mais par quelle inspiration malheureuse l'auteur s'est-il complu à donner tant de valeur au rayon lumineux qui vient découper sur le carreau son losange doré? Cette prédominance de l'accessoire est d'ailleurs un défaut fréquent chez M. Comte.

Nous n'attachons pas une importance considérable aux archéologies de M. Tissot, quoique nous sentions bien tout ce que des tableaux comme les siens doivent coûter de peines et de patientes recherches. *Le Départ* est une scène vénitienne de la fin du xv[e] siècle. Est-il utile de dire que M. Tissot s'y montre très-inférieur à Bellini et à Carpaccio? Tout est clair dans sa peinture, et malheureusement tout est si bien fait que les toitures des palais voisins, les barques pavoisées, les étoffes de brocart, les chaperons empanachés sont aussi amusants pour le regard que les personnages eux-mêmes. Dans le tableau qui s'intitule *le Départ du fiancé* et qui montre une compagnie allemande se mettant en route, les figures conservent du moins sur le paysage la valeur qu'elles doivent avoir toujours. *Le Retour de l'enfant prodigue* est aussi un tableau qui révèle un talent véritable. Mais comment M. Tissot ne s'aperçoit-il pas qu'il va trop avant dans le domaine de l'érudition pure? L'élément humain disparaît dans ces résurrections qui trahissent l'effort, et qui ne sont après tout que l'apothéose de la curiosité et le triomphe du bric-à-brac.

Nous arrêtons ici notre étude sur les peintres de genre. Ceux que nous avons omis ne nous pardonneront peut-être pas de les avoir oubliés, mais, à moins d'écrire un volume in-octavo, il est impossible de tout dire, et nous avons eu à cœur d'éliminer les productions secondaires et de choisir, dans la mesure de nos forces, parmi les œuvres significatives. Notre choix aurait même pu être plus rigoureux. Mais il n'aurait pas été équitable de restreindre, dans des limites trop sévères, le cadre de notre enquête. La peinture de genre a pris dans l'école française une importance qu'on peut déplorer, mais qui n'en est pas moins réelle, et, en l'absence des grands maîtres et des grandes œuvres, la critique est bien forcée d'aller chercher le talent où il se montre, c'est-à-dire chez les conteurs d'anecdotes et dans les choses moyennes.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE VI.

ÉCOLES DORIENNES : SPARTE.

De même qu'en parcourant une route pénible et aride, on a besoin d'entrevoir le terme du voyage, de même il est utile d'avertir que nous cesserons bientôt de chercher le fil de la tradition historique à travers les ténèbres de l'art naissant, les contradictions des historiens, la sécheresse des biographies. Si ces études ont quelque intérêt scientifique, elles offrent peu de charme : j'agirai prudemment en annonçant qu'elles finissent bientôt. Dans le présent chapitre, nous épuiserons le Péloponèse et verrons l'école de Sparte. Le chapitre suivant montrera quelle a été l'expression la plus haute et la plus avancée des écoles doriennes du Péloponèse, au siècle de Pisistrate ; Canachus et Agéladas représentent cet immense progrès, et leurs œuvres sont assez bien décrites par les Grecs, pour qu'il soit possible de se les figurer par la pensée. Dès lors, il ne restera plus à examiner que l'école d'Athènes et l'école d'Égine, si dignes de captiver l'attention. Nous aurons achevé de reconstruire la charpente historique d'un siècle fort peu connu, et nous n'aurons plus que le plaisir d'examiner les monuments de cette époque qui nous ont été conservés, les frises d'Assos et de l'Asie Mineure, les métopes de Sélinonte, les frontons d'Égine, les statues et les bas-reliefs retrouvés sur le sol de la Grèce.

Nous avons parcouru l'orient du Péloponèse, il nous reste à jeter un

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* de janvier, février, mars et avril 1863.

coup d'œil sur la partie occidentale. Quels pays contient cette moitié de la péninsule ? La Laconie, la Messénie, l'Arcadie, l'Élide, la Triphylie et l'Achaïe.

L'Achaïe est une petite confédération qui demeura isolée du reste de la Grèce jusqu'aux jours de la lutte suprême contre l'ambition des successeurs d'Alexandre et la conquête romaine. Ses habitants furent pendant de longs siècles ensevelis dans le calme et dans un heureux égoïsme, indifférents même à l'invasion des Perses, régis par de sages lois, s'appliquant à perfectionner leur constitution politique, que les Grecs considéraient comme un modèle. Les Achéens, cette race glorieuse chantée par Homère, ne reparaîtront qu'aux derniers jours de la Grèce, et leur nom s'étendra de nouveau à tous les Hellènes qui voudront défendre la liberté mourante. Jusque-là, ils sont oubliés de l'histoire. Leur pays est assez fertile, bien que resserré entre les montagnes et la mer, et traversé par des torrents qui se dessèchent aux premières chaleurs. L'Achaïe était sans ports, par conséquent sans commerce, ou peu s'en fallait; ni l'industrie, ni les arts n'avaient pu se développer dans ces obscures conditions.

Qu'on ne cherche pas davantage des artistes et un mouvement intellectuel dans la Triphylie, petite contrée qui n'eut qu'une vie précaire, et fut, le plus souvent, asservie aux Éléens. Il en est des peuples comme des particuliers : lorsqu'ils luttent contre les nécessités de chaque jour, ils ne songent ni au luxe ni aux arts qui sont le privilége des opulents loisirs.

L'Élide, au contraire, fut de bonne heure riche, éprise des prospérités de la paix, respectée à cause de son caractère religieux. Les troupes des pays voisins déposaient leurs armes avant de traverser l'Élide, terre sacrée, et ne les reprenaient qu'à la frontière. Olympie fut, dès le principe, le sanctuaire de l'art autant que de la religion, et les Éléens, dépositaires de tant de statues et de tant d'offrandes magnifiques, ne pouvaient rester eux-mêmes insensibles à la gloire qui s'attache aux arts. Ils ne se bornèrent point tout à fait à jouer vis-à-vis des Grecs le rôle de maîtres des cérémonies; ils élevèrent des temples, consacrèrent les images de leurs divinités protectrices. Cependant on ne compte chez eux que peu d'artistes, architectes ou sculpteurs; ils n'eurent qu'un commerce peu étendu, faute de ports et d'industrie; on ne voit pas non plus que l'amour du beau ait produit dans la société éléenne ces efforts puissants qui assurèrent, dans certaines villes, la perpétuité des écoles, aussi bien que leur éclat. D'ailleurs, l'Élide avait peu d'importance politique; située à l'extrémité du Péloponèse, elle ne participait que

de loin au mouvement de la Grèce, elle était en dehors du grand courant des faits et des idées. Les douceurs de la paix, les pompes tranquilles du culte endormaient les esprits; l'art trouvait des adeptes, mais par la contagion de l'exemple. Le vaste Musée d'Olympie ne pouvait manquer de toucher quelque nature privilégiée, et d'inspirer au moins un sculpteur. En effet, nous n'en remarquons qu'un seul qui vivait au commencement des guerres médiques. Il s'appelait *Callon*; il était d'Élis, et il faut se garder de le confondre avec un sculpteur du même nom, beaucoup plus célèbre, mais qui était d'Égine.

Callon l'Éléen avait fait pour Olympie une statue de *Mercure* tenant son caducée; elle lui fut commandée par Glaucias de Rhégium. Son œuvre la plus considérable était une série de statues de bronze commémoratives, consacrées par les Messéniens qui s'étaient établis à Zancle (Messine aujourd'hui). Chaque année, les citoyens de Zancle envoyaient un chœur de trente-cinq enfants avec leur maître de musique et un joueur de flûte prendre part à une fête qui se célébrait à Rhégium, de l'autre côté du détroit. Mais, si courte que soit la traversée, Charybde et Scylla étaient redoutées justement : une tempête s'éleva et le bâtiment fut englouti par les flots. Comme les enfants appartenaient aux premières familles de la ville, on résolut de consacrer leurs statues à Olympie, avec celles de leurs conducteurs. On s'adressa à Callon d'Élis, qui exécuta en bronze les trente-sept figures. Il est inutile de dire que la ressemblance n'y était pour rien, mais qu'on avait accepté un certain type, dont la jeunesse était le caractère général. Les anciens ne parlent ni de la dimension ni du mérite de ces statues. Elles n'étaient qu'un monument, un signe commémoratif propre à frapper les yeux par son importance; l'inscription ajoutée sur chaque piédestal donnait à ce signe sa valeur précise, sa personnalité. Les enfants ne différaient entre eux que par la variété de taille, d'âge, de pose, de mouvement.

Callon était antérieur à *Pythagore* de Rhégium, qui vivait vers la 74me olympiade, et à qui les habitants de Zancle, aussi bien que Glaucias de Rhégium, se fussent adressés, plutôt qu'à un étranger. Callon ne fut point préféré par eux à un compatriote qui fut, du reste, dans son temps, en grand renom; Pythagore n'était point encore assez âgé pour s'être fait connaître. D'autre part, nous savons que ce fut vers la 71me olympiade que Zancle changea de nom et s'appela Messana. C'est donc entre la 71me et la 74me olympiade qu'il faut placer Callon. Il est le seul artiste éléen que l'histoire cite au 6e siècle av. J.-C.

De l'Élide, si nous passons dans l'Arcadie, qui l'entoure de toutes parts, nos recherches seront encore plus stériles.

Un peuple de chasseurs et de bergers ne professe point un vif amour pour les jouissances de l'art, et ne prétend guère concourir aux splendeurs les plus exquises de la civilisation. Retranchée dans ses montagnes neigeuses et dans ses vallées profondes, la race arcadienne, la seule qui n'eût jamais été soumise par des invasions, était restée grossière; ses mœurs simples n'étaient point sans un mélange de rusticité; elle était pauvre, sans communications avec la mer. Les peuples plus jeunes avaient entouré, refoulé de toutes parts les vieux Pélasges, en s'emparant des plaines fertiles et des côtes visitées par le commerce. Les montagnards de l'Arcadie, comme ceux de la Suisse, étaient estimés pour leurs vertus. Religieux, hospitaliers, fidèles au serment, braves, ils mettaient leur sang au service des étrangers; leurs mercenaires étaient les meilleures troupes d'une armée. Mais il n'y avait point de place chez un peuple semblable pour les lettres et les arts. La musique elle-même, si l'on en croit l'Arcadien Polybe, n'était pour eux qu'un exercice imposé par la loi, un moyen d'adoucir leur sauvage nature. La civilisation du reste de la Grèce ne pénétra que tard dans ces contrées, et, quand on y voulut élever aux dieux des temples et des statues, il fallut recourir aux artistes des autres pays. Avant le siècle de Périclès, on ne trouve pas un nom de sculpteur dans toute l'Arcadie; même quand une œuvre est désignée par les écrivains grecs, l'artiste n'est point nommé. La statue venait du dehors, les Arcadiens n'en disaient point davantage. Telle était l'image de l'athlète *Arrachion*, qui ornait la place publique de Phigalie. Arrachion, étranglé dans le stade d'Olympie par un antagoniste avec lequel il luttait, avait fait un tel effort avant de mourir qu'il avait contraint son ennemi de demander grâce, et de s'avouer vaincu. Les pieds de la statue que lui élevèrent ses compatriotes étaient à peine séparées; les bras étaient collés sur les côtés, et les mains sur les cuisses, à la façon des statues égyptiennes. Toutefois, la statue était en marbre et postérieure à la 53me olympiade, date de la victoire d'Arrachion. Plus tard, les Phigaliens, voulant refaire une statue de Cérès qui avait été brûlée, appellent d'Égine *Onatas*, de même que les Tégéates avaient appelé le crétois *Chirisophus*, qui leur fit un Apollon en bois doré.

Il est inutile de parler de la Messénie. Un pays qui n'a eu pour illustration que des malheurs insignes ne promet rien à l'histoire de l'art. Les efforts héroïques des Messéniens pour défendre ou reconquérir leur liberté ont inspiré des poëtes : la misère d'un pays désolé par la guerre ou la servitude est rarement favorable aux artistes. Plus tard, au siècle de Périclès, la Messénie produira un sculpteur distingué qui, même alors, sera une exception. Dans l'histoire de la sculpture moderne, on ne parle

point de l'école de Danemark, parce que Thorwaldsen, un danois, s'est formé et a vécu à Rome.

Fixons donc toute notre attention sur la capitale de la Laconie, sur Sparte, dont l'école de sculpture fut la plus brillante des écoles doriennes au sixième siècle. Des préjugés, universellement répandus, nous portent à considérer les Spartiates comme des barbares, et à opposer leur génie au génie athénien : rien ne prête mieux à l'antithèse. J'ai protesté jadis contre ce jugement qui nous est dicté par les ennemis naturels de Sparte, par les écrivains attiques, et je me suis efforcé [1] de réhabiliter dans une mesure équitable l'esprit des Doriens qui régnaient à Sparte. La constitution de Lycurgue n'a point étouffé cet esprit : elle lui a seulement tracé des limites, en lui donnant une législation. Les arts furent soumis aux exigences de la morale et de l'utilité, et, si l'on a raison de croire qu'ils ne jettent tout leur éclat qu'au sein de la richesse et d'une société libérale, c'est un spectacle d'autant plus rare de voir comment ils s'accommodent avec le plus pauvre et le plus austère des gouvernements.

La sculpture fut particulièrement florissante à Sparte, et il ne semblerait point impossible, au premier abord, d'en découvrir la cause. Nulle part la force et la beauté du corps ne furent plus estimés : un peuple voué à la guerre s'éprend naturellement des qualités qui brillent dans les combats. Nulle part aussi, une belle jeunesse ne fut plus souvent exposée dans sa nudité à l'étude des sculpteurs; les vierges elles-mêmes s'exerçaient à la gymnastique sous les regards des hommes. Il est juste d'ajouter, toutefois, que la sculpture ne poursuivit point à Sparte la forme et l'expression idéale de la beauté. L'école de Sparte n'arriva point, comme les autres écoles de la Grèce, à cette perfection qui touche de si près à la volupté. Ses œuvres conservent un caractère religieux, et ses artistes sont occupés à satisfaire aux demandes de l'État, qui ne veut que des dieux ou de rares statues commémoratives, plutôt qu'à chercher l'expression la plus achevée et la plus délicieuse de leur art. L'école de Sparte a produit surtout pendant l'époque archaïque, dont le style encore naïf n'offrait aucun danger, et ne donnait point à la matière les séductions de la nature vivante. Elle s'arrête au siècle de Périclès, comme si la sévérité des magistrats s'alarmait, en la voyant acquérir assez de puissance pour charmer les sens; je dis les magistrats, mais non la constitution de Lycurgue, qui n'avait pu prévoir les dévelop-

1. Voyez la première partie des *Études sur le Péloponèse,* 1 volume in-8° chez Didot.

pements de l'art. D'ailleurs ses lois ont été plus libérales dans le principe, et elles furent altérées plus tard par une application trop rigoureuse. Tout système absolu, en politique comme en philosophie, tend à l'exagération : les disciples sont condamnés à aller toujours plus loin que le maître. Les Éphores, gardiens des mœurs et des lois, n'évitèrent point cet excès; ils outrèrent la pensée de Lycurgue et tombèrent dans les sévérités d'une étroite discipline. Aussi, dès le commencement du siècle de Périclès, la chaîne s'est-elle brisée, pour avoir été trop tendue. Avec Agésilas et Lysandre se manifeste une décadence complète. Au contraire, au siècle de Pisistrate, les traditions du législateur et son grand esprit vivent encore : c'est pourquoi l'art est en estime et florissant.

Sparte possédait un grand nombre de vieilles statues en bois. Quelques-unes de ces statues étaient habillées, revêtues d'armures, par exemple, un *Hercule* et une *Vénus* qui rappelle la Vénus armée des Corinthiens. D'autres simulacres étaient couverts d'un voile; certains avaient des fers aux pieds, *Vénus*, parce qu'elle devenait ainsi le symbole de la fidélité conjugale, *Mars*, parce qu'il était le gage de la victoire éternellement attachée aux armées lacédémoniennes. Quelquefois on embellit les idoles surannées, ainsi que le prouve l'anecdote des Leucippides, *Hilaïra* et *Phœbé*, que j'ai racontée plus haut.

L'essor fut imprimé à l'art spartiate par les étrangers : les Samiens, les Ioniens de l'Asie Mineure, les Crétois peut-être, s'y succédèrent à quelques années de distance. *Théodore* de Samos et *Bathyclès* de Magnésie vécurent quelque temps à Sparte, et, comme c'est à Sparte que nous trouvons en plus grand nombre les élèves de *Dipœne* et de *Scyllis*, il est vraisemblable que ces deux sculpteurs y séjournèrent. Théodore enseigna l'art de fondre le bronze, et de lui relèvent les fondeurs que nous citerons en leur lieu. Dipœne et Scyllis enseignèrent l'art de sculpter le marbre, et, comme leurs élèves sont signalés surtout comme des toreuticiens, c'est-à-dire comme des artistes qui emploient l'or, le bois, l'ivoire et mélangent des matières diverses, on peut reconnaître dans cette préférence l'influence de Bathyclès et des Magnésiens qui l'avaient suivi. Tel est l'heureux concours qui, dans un intervalle de quarante années à peine, de l'an 576 à l'an 536, av. J.-C., réunit à Sparte les inventions et les matières nouvelles : aussi y voyons-nous honorés à la fois la toreutique, le travail du bronze et le travail du marbre.

Théodore fut appelé à Sparte comme architecte. A cette époque les relations des Spartiates avec Samos étaient étroites; ils envoyaient même des flottes défendre les colonies doriennes de l'île, ou attaquer le tyran Polycrate; ils accueillaient en Laconie les citoyens exilés par

Polycrate. Théodore construisit la *Scias*, monument en forme de tente, destiné aux réunions politiques, couvert en métal, peut-être. Pendant ce temps, il fondait aussi des statues, quoique les historiens n'en fassent point mention, et formait des élèves. Deux Spartiates, ses contemporains, *Chartas* et *Syadras*, reçurent probablement ses leçons. Quant à *Ariston* et *Télestas*, deux frères nés également à Lacédémone, et qui exécutèrent un colosse pour les habitants de Clitor, on ne peut fixer leur époque.

Le plus habile artiste de cette époque, celui qui honora principalement l'école et les traditions de Théodore, ce fut *Gitiadas;* c'est entre ses mains que la statuaire de bronze fit preuve surtout de liberté, de progrès et d'éclat. Gitiadas, né à Sparte, était à la fois poëte, architecte et sculpteur. Poëte, il composa une hymne en l'honneur de Minerve; architecte, il construisit pour la déesse un temple en bronze qui la fit appeler Chalciœcos, ce qui veut dire la déesse à la demeure d'airain; sculpteur, il décora le temple d'une suite de grands bas-reliefs en bronze. L'édifice n'était point en métal massif, mais revêtu de plaques de bronze, fondues ou repoussées, repoussées plutôt, parce que ce procédé emploie beaucoup moins de métal que le moule. Appliquées sur l'édifice, ces plaques étaient reliées ensemble par des rivets. Les reliefs qui les décoraient représentaient les *Travaux d'Hercule*, et ceux que lui avait imposés Eurysthée, et ceux qu'il avait entrepris volontairement; sujet vraiment national, puisque les rois de Sparte étaient des Héraclides, fils d'Hercule. *Castor* et *Pollux* étaient également des héros chers aux Doriens : ils étaient les protecteurs de la ville. Gitiadas avait retracé tous leurs exploits, sans oublier l'enlèvement des filles de Leucippe. *Minerve*, sa naissance, sa querelle avec Neptune, figuraient au premier rang parmi ces compositions. Les Grecs citent encore *Persée* partant pour tuer Méduse, tandis que les nymphes lui attachent les talonnières ailées de Mercure, qui doivent le porter jusqu'en Libye. Divers sujets étaient empruntés encore à Homère; par exemple *Vulcain* détachant Junon que Jupiter a suspendue par des chaînes.

Cet ensemble de sculptures, conçu avec hardiesse, exécuté dans de grandes proportions, devait former une frise ou quelque décoration du même genre, réglée par l'ordonnance de l'architecture. Quel en était le style, le mérite? Tout ce qu'on sait, c'est que le tranquille Pausanias, en contemplant ces œuvres, les déclare dignes d'admiration : or, ces mots *dignes d'admiration* constituent le plus grand éloge, l'expression la plus forte qui échappe à Pausanias dans tout son voyage en Grèce. On ne croira point pour cela que le talent de Gitiadas dépassât les limites ordinaires de son temps; il devait être empreint d'archaïsme, mais si cet

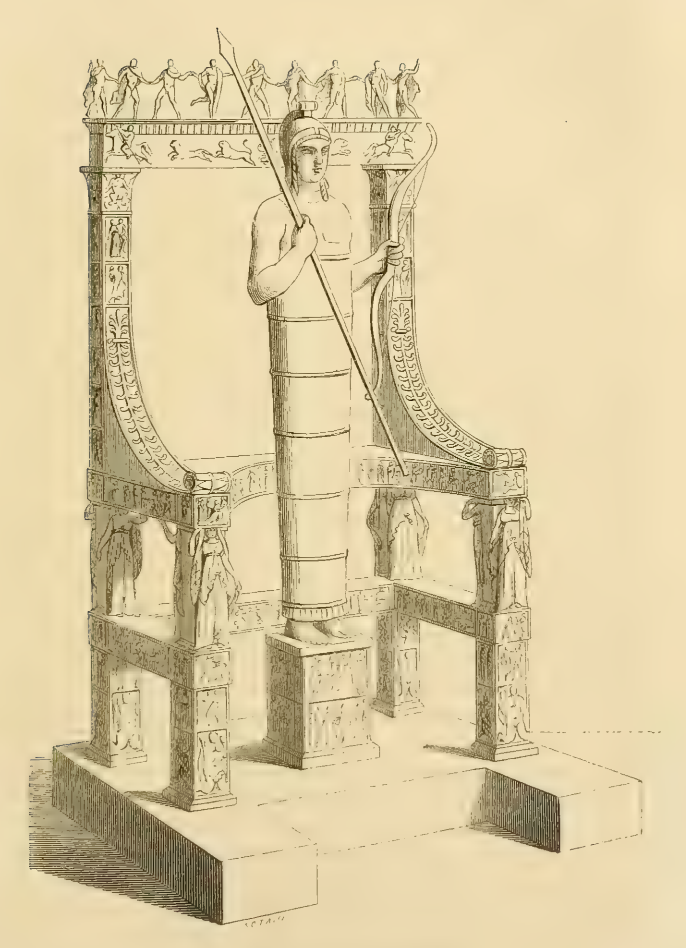
archaïsme avait la science et la sûreté que révèlent les frontons d'Égine, il comportait déjà des beautés très-élevées. Du reste, il ne faut pas oublier que Gitiadas touche au siècle de Périclès. Il a dû mourir vers la 71e olympiade, car il avait commencé à orner de statues un vaste trépied, consacré dans le sanctuaire d'Amycles. Sous ce trépied devaient être posées trois statues; Gitiadas en fit deux : *Vénus* et *Diane*. La mort le surprit sans doute et Callon acheva la troisième, qui était une *Proserpine*.

On cite encore, parmi les œuvres de Gitiadas, la statue en bronze d'*Ainétos*, athlète vainqueur, et celle de *Minerve*, la divinité du temple en bronze élevé par Gitiadas. Né dans le pays, cher à ses concitoyens, cet artiste représente vraiment le génie spartiate; il a perfectionné l'art qu'avaient apporté des étrangers et lui a imprimé un progrès décisif et un caractère national.

Avec *Bathyclès*, il ne s'agit plus de la statuaire en bronze, mais d'un art plus raffiné, plus magnifique. Après la prise de Sardes, l'an 544 avant J.-C., Bathyclès et ses élèves se réfugièrent chez les Spartiates, alliés fidèles de Crœsus, à qui Crœsus avait envoyé de grandes quantités d'or pour leur Apollon d'Amycles. A moins que l'on n'aime mieux supposer qu'avec l'or Crœsus avait envoyé lui-même les artistes.

La statue d'Apollon Amycléen avait la forme d'une colonne. Autour d'un pareil simulacre, qui ne pouvait jamais être assis, on voulut construire un trône qui l'entourait en demi-cercle, une sorte de chœur, avec des siéges ménagés à droite et à gauche. Il est assez difficile d'expliquer, à l'aide des mots, un système assez différent de tout ce que nous connaissons, mais que les proportions colossales de la statue et du trône rendaient applicable. On s'en fera une idée moins vague, sinon exacte, en jetant un coup d'œil sur la restitution graphique qu'a composée jadis Quatremère de Quincy et dont voici une réduction. Je ne juge point le dessin de Quatremère. Bien d'autres restitutions ont été tentées depuis; il y en a de plus récentes dans les revues archéologiques de Berlin et de Londres; le champ ouvert aux conjectures est si vaste que l'imagination s'y peut jouer librement.

Les matières étaient mélangées, le bois, l'or et l'ivoire, comme dans le coffre de Cypsélus. Les sujets étaient nombreux et Bathyclès devait tirer parti de tous les agencements du meuble sacré. Ainsi, par devant et par derrière, deux Grâces et deux Heures servaient de supports. Comme la statue du dieu avait quarante-cinq pieds de hauteur, et comme son trône devait être en proportion avec la statue, on juge que les Grâces et les Heures, sortes de caryatides anticipées, devaient être elles-mêmes d'une assez grande dimension. Pausanias énumère ensuite un assez grand



TRÔNE D'APOLLON AMYCLEEN.

nombre de compositions, sans marquer la place qu'elles occupaient. Tantôt c'est un sujet ionien et une réminiscence orientale, par exemple Thésée tuant le Minotaure; tantôt un sujet dorien, par exemple Hercule et ses travaux. Les personnages fabuleux qui avaient donné leurs noms aux montagnes et aux fontaines de la Laconie étaient représentés; c'est ainsi que Jupiter et Neptune enlevaient Taygète et Alcyone, filles d'Atlas. Les traits de la vie de Tyndarée, les malheurs de Ménélas et d'Hélène, les vieux souvenirs des habitants du pays étaient retracés habilement par Bathyclès. Il n'avait pas négligé non plus de puiser dans Homère, sachant du reste combien Sparte était attachée au souvenir des Achéens : le combat d'Achille et de Memnon, les voyages de Ménélas, les funérailles d'Hector, les chants des Phéaciens en étaient la preuve. Enfin, comme il fallait couvrir de nombreuses surfaces, il avait dû recourir aux mythes chers à toute la Grèce et si propres à inspirer éternellement ses artistes : Persée et Méduse, Céphale et l'Aurore, Bellérophon et la Chimère, la Chasse de Calydon. Au sommet du trône, il avait placé sa propre image, et le portrait de tous ses compagnons qui l'avaient aidé dans cette magnifique entreprise et dont les statues se suivaient, se tenaient par la main, formant une sorte de chœur. C'était comme le chant de triomphe, la signature des artistes, le couronnement légitime de leur œuvre. Ni les Grâces, qui inspirent les belles choses, ni Diane Leucophryné, déesse des Magnésiens, n'avaient été oubliées.

Quel était le mérite d'un travail aussi considérable, exécuté par des mains nombreuses? Était-ce la richesse des matières ou la variété des représentations, quel que fût leur style? Nous ne voyons point que les anciens aient vanté la beauté ni le caractère du trône de Bathyclès. Bathyclès précède d'un demi-siècle Gitiadas, et c'est Gitiadas qui jette le premier un véritable éclat sur l'école de Sparte. Les Magnésiens, qui sculptaient le bois, repoussaient les plaques d'or, limaient l'ivoire sous la direction de Bathyclès, ressemblent un peu à des artisans et rappellent le maître-ouvrier entouré de ses compagnons, comme au moyen âge. La richesse matérielle, la prodigieuse abondance des sujets, les proportions gigantesques du trône, tels sont les traits principaux de cette œuvre. Mais, si archaïque que pût être le style du monument, de tels travaux avancent l'art d'une façon surprenante et le conduisent à l'indépendance et à la fécondité. L'influence des Magnésiens se fit sentir même parmi les élèves de Dipœne et de Scyllis.

Ces élèves sont au nombre de quatre : *Doryclidas* et *Dontas*, deux frères, *Théoclès*, fils d'Hégylus, et *Médon* que l'on a identifié quelquefois avec Dontas, en supposant que le copiste de Pausanias avait fait une

faute dans son manuscrit. Soit que Dipœne et Scyllis fussent venus à Sparte, attirés par les Lacédémoniens qui les avaient connus à Sicyone quand leur armée vint y renverser la tyrannie de Clisthène et rétablir la prépondérance de l'aristocratie dorienne, soit que les artistes lacédémoniens fussent accourus à Sicyone pour profiter des leçons de maîtres célèbres.

Dontas fit, pour les Mégariens, un *Trésor* à Olympie, c'est-à-dire un édifice où s'enfermaient les trophées et les offrandes précieuses. Les sculptures étaient en bois de cèdre rehaussé d'or; les bas reliefs formaient, en s'appliquant sur le bois, une véritable frise. On admirait surtout le combat d'*Hercule* et d'*Achéloüs*, auquel assistaient Jupiter, Déjanire, Mars, Minerve, Hercule. Dans le fronton de l'édifice, Dontas avait représenté la *Guerre des Dieux et des Géants.*

Il y avait à Olympie un autre Trésor, élevé par les habitants d'Épidamne. On y voyait *Atlas* supportant le monde, *Hercule*, l'arbre des *Hespérides* et un dragon enroulé autour de l'arbre qu'il doit protéger : c'était l'œuvre de Théoclès, fils d'Hégylus. L'inscription gravée sur le globe que portait Atlas disait que Théoclès avait été aidé par son fils, sculpteur comme lui. Quant aux *Hespérides*, qui complétaient le sujet, elles furent changées de place plus tard par les Éléens eux-mêmes et transportées dans le temple de Junon. Il y en avait cinq, et on les voyait à côté d'une statue de *Thémis*, sculptée par le Lacédémonien Doryclidas et des Heures, filles de Thémis, sculptées par l'Éginète Smilis. Toutes ces statues étaient en or et en ivoire. Smilis d'Égine travaille avec les artistes lacédémoniens comme il a travaillé avec les artistes de Samos; ces voyages, l'échange des idées, la diffusion de la science et des progrès, le mélange des écoles diverses, hâtaient le perfectionnement de l'art. Du reste, combien d'autres sculpteurs, oubliés par l'histoire, vivaient alors et sont perdus pour nous. Dans ce même temple de Junon, Pausanias décrit d'autres statues archaïques en or et en ivoire : les Éléens avaient formé, en les réunissant, un véritable musée. On voyait Cérès et Proserpine, Apollon et Diane, Latone, la Fortune, Bacchus, la Victoire ailée; mais déjà les noms des auteurs étaient ignorés.

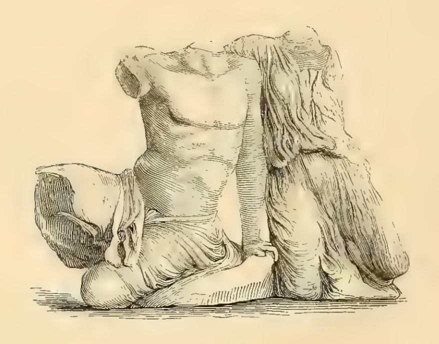
Que les élèves de Dipœne et de Scyllis aient travaillé le marbre, ce ne peut être l'objet d'un doute. Nous ne connaissons de ces divers maîtres qu'une seule série de travaux exécutés dans le même lieu. Mais nous sommes forcé de supposer, en protestant de nouveau contre le silence des anciens, que leur vie avait été consacrée à des ouvrages nombreux et qu'ils décorèrent surtout leur patrie. L'art de sculpter le marbre fut pratiqué, entretenu, développé à Sparte. La preuve la plus

frappante, c'est qu'aussitôt après les guerres médiques on y construisit le portique des Perses, portique en marbre supporté par des caryatides parmi lesquelles les Grecs reconnaissaient Artémise et Mardonius. Par là, les artistes spartiates résolurent les premiers un difficile problème : l'union de la sculpture et l'architecture. Les femmes de Caryes et les Perses du portique précèdent les Télamons du temple d'Agrigente, et les Errhéphores du temple de Minerve Poliade à Athènes.

Ainsi, l'école de Sparte fut féconde au VIe siècle autant qu'aucune autre école, plus féconde peut-être. Dans tous les genres de sculpture elle a eu des représentants, et la magnificence elle-même n'a point été repoussée par une constitution sévère, parce que cette magnificence s'appliquait à la religion. Sans nous dissimuler que l'art spartiate sera comprimé au siècle de Périclès, nous découvrons qu'il a été brillant au siècle de Pisistrate et qu'il a surpassé l'art des autres villes grecques. Je ne parle ni du mérite ni du style, question impénétrable, je parle du nombre des maîtres et de l'abondance des œuvres. Les étrangers sont accueillis avec honneur, et les Lacédémoniens travaillent à leur tour pour les peuples étrangers : pour les Arcadiens, pour les Épidamniens, pour les Mégariens. L'art concourait, avec la poésie, à justifier la grandeur politique de Sparte, où vivaient encore les traditions non faussées et le grand esprit de Lycurgue.

BEULÉ.

(*La suite prochainement.*)



L'ŒUVRE

DE

M. CHARLES MÉRYON



S'IL nous était toujours permis de suivre, dans les travaux que nous publions ici, l'ordre préconçu dans notre esprit, l'œuvre de M. Charles Méryon aurait ouvert la série de nos études. Quelque séduction qu'elles offrent, les eaux-fortes des peintres visant d'ordinaire à l'insouciance du procédé, ont par cela même une sorte d'incorrection relative; celles des graveurs de profession, au contraire, faites en vue des travaux complémentaires, ont un aspect glacial dans leur netteté. Les eaux-fortes de M. Méryon ont ce rare privilége d'unir beaucoup de réflexion à beaucoup de liberté. M. Méryon est donc le graveur à l'eau-forte par excellence, puisqu'il a, le premier, délimité un domaine idéal; mais pour tous ceux qui annotent, la plume à la main, l'histoire de l'art contemporain[1], M. Méryon est surtout un maître des plus naïvement et des plus fortement originaux.

M. Méryon a su faire tourner à son profit tout ce qui, au dire du moins des confesseurs de la foi académique, devrait étouffer en tout esprit le germe des bons principes ou en entraver le développement; il n'a à peu près pas eu de professeur; il ne s'est livré que tard à ses aspirations; il a travaillé et vécu dans un isolement presque complet. Que ces conditions exceptionnelles aient été fatales à un tempérament moins bien trempé, cela n'est guère douteux; mais, de même qu'une plante qui

1. Sans vouloir insister davantage, nous rappellerons qu'à diverses époques et à plusieurs reprises, M. Théophile Gautier dans la *Presse* et dans le *Moniteur*, M. Paul Mantz dans *l'Événement* et dans *l'Artiste*, M. Charles Baudelaire dans la *Revue française*, ont appelé, avec l'intérêt le plus sympathique, l'attention du public sur les œuvres de M. Méryon.

poussait dans un sol vierge et se fortifiait aux intempéries d'un dur climat, M. Méryon gagna, à n'avoir point suivi de maître, de ne pas voir la nature avec les yeux d'un autre; à n'être entré que tard dans le carrière, d'avoir dû roidir contre l'ignorance de la pratique et l'inhabileté de la main toutes les forces d'une volonté faite et d'une intelligence maîtresse d'elle-même; enfin, à son isolement volontaire, de n'avoir eu à subir ni l'influence décevante de l'école et de son enseignement mutuel, ni le conseil banal du désœuvré.

Mais avant de tenter de résumer tout ce que ce talent abondant nous inspire d'estime, quelques mots de biographie[1] expliqueront, pensons-nous, à quel concours particulier de circonstances M. Méryon doit d'avoir conservé pure son originalité native.

Né à Paris, en 1821, M. Charles Méryon, son nom l'indique, est par son père d'origine anglaise. Il puisa, dans l'éducation maternelle, cette délicatesse de sensations qui forme des âmes tendres, mais trop souvent aussi les livre toutes désarmées aux enseignements égoïstes de la vie sociale. Sous les yeux de sa mère, sous la direction d'un répétiteur, il étudia avec ardeur les mathématiques, entra, le quarante-septième, en 1837, à l'école navale de Brest, et en sortit, deux ans après, avec le n° 12, comme élève de deuxième classe. Bientôt, un premier voyage à Alger, d'autres courses sur le littoral du Levant, récompensèrent sa vive imagination de la fatigue des études mathématiques préparatoires. Un jour même le jeune aspirant profitait d'une relâche, en vue du Pirée, pour descendre à terre et crayonner d'une main timide quelque frise ou quelque chapiteau du temple de Thésée, et ce même monument de Lysicrate qu'il devait graver plus tard si fermement pour le livre du comte de Laborde.

En 1840, pendant un séjour à Toulon, M. Méryon reçut de M. Cordouan des leçons de lavis à la sépia et à l'aquarelle et de paysage à la mine de plomb. Ce furent des indications plutôt qu'un enseignement en règle; ce fut surtout l'indication des moyens d'exécuter. Aussi, lorsque, sur sa demande, il fut rembarqué sur la corvette *le Rhin*, et fit, de 1842 à 1846, un voyage de circumnavigation sous les ordres du capitaine Bérard, les forêts de la Nouvelle-Zélande, les montagnes de la Nouvelle-Calédonie lui fournirent-elles d'innombrables croquis de vues générales, d'habitations de naturels, d'arbres et de végétaux pittoresques et d'ani-

1. Ces détails biographiques sont d'autant plus nécessaires, qu'il a été publié dans le *Siècle* du 6 octobre 1858, sur M. Méryon et ses œuvres, un article dont les appréciations étaient très-bienveillantes, mais dont le fond était très-inexact.

maux étranges [1]. Les courses dans l'intérieur de pays encore vierges et les relâches dans les ports, le panorama mouvant des côtes et l'immensité de la pleine mer, le spectacle alterné des océans glacés ou des golfes ruisselants de lumière, cette vie errante et régulière du marin, mélange étroit de liberté idéale et de stricte discipline, n'ont-ils point été pour la nature méditative de M. Méryon comme une école dans laquelle chaque jour, chaque minute apportaient un enseignement nouveau ? n'est-ce pas des féconds souvenirs de l'officier de marine que M. Méryon a dégagé depuis ce qui constitue l'essence de son œuvre d'artiste : la poésie et la distinction, la justesse et l'indépendance ?

De retour à Paris, pendant l'année 1847, M. Méryon, que sa complexion délicate avait fait renoncer au service maritime [2], reçut les leçons d'un peintre, ancien élève de Louis David, M. Phelippes. Suivant les conseils de son professeur, il fit des études très-serrées d'après les moulages antiques, et plus particulièrement d'après celui de l'Apollon du Belvédère. D'intelligentes stations dans les salles des dessins, au Louvre, achevèrent de lui montrer nettement de quelles façons diverses les maîtres et les nations avaient successivement exprimé leur idéal [3]. Mais, impatient comme tous ceux qui commencent tard, il voulut, selon l'expression de M. Phelippes, « courir avant de savoir marcher, » et il entreprit, un beau matin, sur une toile de six pieds de large, « *l'Assassinat de Marion Dufrène, capitaine de brûlot, à la Baie des Iles, dans la Nouvelle-Zélande, le* 12 *août* 1772. » M. Méryon se sentit bientôt en face d'insurmontables difficultés, et laissa là le tableau, dont le carton préparatoire figura seul à l'Exposition de 1848 [4]. Au reste, dans les rares peintures ou pastels de M. Méryon, que nous avons vus, nous avons cru remarquer que, s'il

1. On voit, dans l'une des cours intérieures du musée de zoologie, au Jardin des Plantes, un « Modèle en plâtre de la baleine australe femelle (*balæna australis*) capturée dans la baie d'Acaroa, presqu'île de Banks (Nouvelle Zélande), — réduit au huitième de la grandeur naturelle, d'après le modèle exécuté sur nature par M. Méryon, enseigne de vaisseau. »

2. M. Méryon écrivait, en janvier 1855, à M. Léon Godard, collaborateur du journal *la Propriété littéraire et artistique :* « ... Vous avez dit aussi quelques mots de mon passé comme ancien officier de marine. Je n'ai porté l'épaulette que peu de temps; je ne l'ai déposée que parce que je ne me sentais point assez solidement construit, tant au physique qu'au moral, pour commander en toutes circonstances à des hommes que je considère, la plupart, comme les plus dévoués, les plus honnêtes, les meilleurs qu'on puisse rencontrer. — C'est avec un profond sentiment de sincérité que je m'honore d'avoir passé la meilleure partie de ma jeunesse au milieu de tels hommes, officiers et matelots. La cause ci-dessus, jointe au penchant naturel que j'ai toujours eu pour les arts, m'a fait me hasarder sur la route où je chemine aujourd'hui. »

3. Nous avons vu, de M. Méryon, des études au crayon noir d'après Jules Romain, et à la sanguine dure d'après Raphaël. Elles sont du rendu le plus serré.

4. M. Méryon a encore envoyé des eaux-fortes aux Salons de 1850-51, 1852, 1853, 1855 et 1863. Jamais cet éminent artiste n'a reçu la moindre récompense.

possède à un haut degré le sentiment des valeurs relatives d'ombre et de lumière, ses yeux ne paraissent pas toujours affectés régulièrement par les valeurs des tons colorants.

C'est au moment où il allait entreprendre une nouvelle peinture, cette fois purement allégorique et inspirée par les événements politiques d'alors, que M. Méryon rencontra M. Eugène Bléry. Il reçut de cet aquafortiste, si consciencieux et si habile, les premières notions d'un art dont il devait rapidement comprendre les moyens et s'assimiler souverainement toutes les ressources. Il resta quelques mois auprès de M. Bléry, exécutant, pour s'exercer au maniement de la pointe, aux secrets de la morsure, des copies d'après les maîtres anciens, et ne quitta son atelier que lorsqu'il se sentit assez indépendant pour travailler seul. On trouvera plus loin l'indication de vers qui, gravés sur une petite planche de cuivre et distribués à des amis intimes, font foi de sa reconnaissance envers son excellent professeur.

Dès ce moment, et lorsque nous aurons signalé quelques excursions en Normandie et à Bourges et un séjour, près de Bruxelles, chez le comte d'Aremberg, c'est dans son œuvre seulement que nous suivrons M. Méryon.

Nous n'avons pas mission pour dire les luttes qu'il dut engager contre les difficultés mêmes de la vie; les déboires qu'il dut essuyer en face de l'incroyable oubli des jurys d'exposition, de la direction de la Chalcographie ou des grands éditeurs; des repos que dut s'imposer un esprit toujours tendu vers un but ardu pour réparer des forces trop généreusement dépensées. Il y a quelque temps, nous eûmes le désir bien naturel de savoir le sentiment de M. Victor Hugo sur l'œuvre de M. Méryon. Voici ce que nous répondit l'auteur de *Notre-Dame de Paris :* « Ces « eaux-fortes sont de magnifiques choses. Il ne faut pas que cette belle « imagination soit châtiée de la grande lutte qu'elle livre à l'Infini, tantôt « en contemplant l'Océan, tantôt en contemplant Paris. Fortifiez-le par « tous les encouragements possibles. Le souffle de l'Immensité traverse « l'œuvre de M. Méryon et fait de ses eaux-fortes plus que des tableaux, « — des visions... » De pareils jugements ne doivent-ils pas adoucir bien des amertumes? Mais de telles amertumes et des fatalités impatiemment souffertes ne nous donnent-elles pas le secret de ce que l'œuvre de M. Méryon, pris dans son ensemble, offre d'agitation et d'âpreté?

L'œuvre de M. Charles Méryon est absolument personnel. Sa haute originalité, qui n'est point à la portée de tout le monde, ne procède d'aucun maître, d'aucune école. Il n'a été préparé par aucune tentative; il n'aura pas d'imitateurs, parce qu'il a une portée philosophique,

très-évidente dans certaines pièces comme *la Morgue* ou *le Stryge*, et que cette intention est trop profondément noyée dans le sujet lui-même pour que tout pastiche n'en soit pas ridicule. M. Méryon a beaucoup médité sur les généralités de l'art, et il a patiemment étudié tous les procédés de son métier. De ces réflexions incessantes sont nées presque spontanément — car la première pièce qu'il a composée et gravée, *le Petit-Pont*, n'est pas une de ses moindres — des estampes complétement originales, autant par le sentiment que par l'exécution, par l'impression qu'elles causent que par la curiosité qu'elles excitent. Nature profondément douée, servie par une volonté persistante, il a repris, avec plus de certitude que les artistes qui s'étaient laissé entraîner trop souvent vers des préoccupations purement littéraires, la voie de l'école romantique, et il a exprimé avec une clarté toute française la poésie intime et suprême de ce vieux Paris qu'il était réservé à notre génération de démolir et de défigurer sans pitié. L'architecture, jusqu'alors abandonnée à l'épure de l'architecte ou à la gouache du décorateur, est devenue sous sa pointe ce que le paysage est pour certains grands maîtres, un poëme; et la ville, la rue, l'édifice, qui ne jouaient jusqu'alors que le rôle banal du cadre ou de la toile de fond, se sont animés de la vie latente de l'être collectif. M. Méryon n'emprunte en quelque sorte à la réalité que sa ressemblance morale; il conserve à l'architecture le détail caractéristique et impose aux lieux le reflet mélancolique ou expansif de son âme; sans modifier l'aspect du monument, il lui fait exprimer son sens caché et lui donne une signification plus large en l'associant à sa propre pensée. De là la double puissance de cet œuvre : ces eaux-fortes tiennent le premier rang dans les cartons des collecteurs de documents historiques; elles occupent la place d'honneur sur les murs de l'atelier d'un artiste.

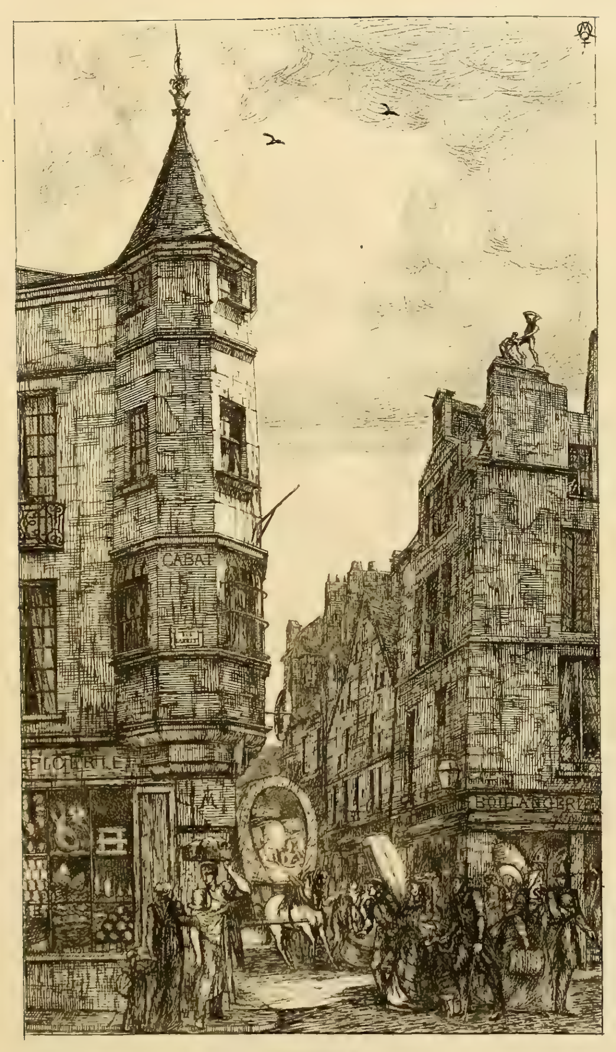
En effet, écartons pour un instant le choix frappant du point de vue, l'intuition des époques, la fidélité du détail et l'impression de l'ensemble, quelle part il reste encore pour le poëte! Le large espace des quais, le fleuve égayé par les barques, la physionomie agitée des rues, les angles de mur disparaissant brusquement dans l'ombre, les fenêtres alignées et superposées comme les alvéoles d'une ruche, les toits innombrables qui se profilent sur le ciel! Tout redit le chant incessant de la vie sociale, mais en y mêlant l'écho vibrant et pur de la nature. En bas, des femmes au type nerveux ou des ouvriers herculéens se coudoient le long des murailles noircies par le brouillard, ou des foules passionnées se penchent sur le parapet d'un quai pour regarder quelque sombre drame; sur les maisons, des maçons, des couvreurs affairés; dans le ciel enfin, — au milieu des nuages ou des tourbillons copieux jaillissant de cheminées

qui ne s'éteignent jamais,— des vols pressés d'oiseaux, le ballon *Speranza* s'élançant dans l'espace indocile, symbole mystérieux et doux des aspirations du penseur cloîtré par le sort dans quelque cellule étouffante.

Nos lecteurs connaissent déjà M. Méryon au point de vue de la restitution du passé. Le dessin original de *la Passerelle du Pont-au-Change* avait été tellement altéré par la lumière et par le temps, qu'il fallait à l'artiste une souveraine intuition pour en déchiffrer les pâles contours. Toutes les copies qu'il a faites d'anciens dessins ou d'anciennes gravures montrent cette qualité portée chez lui au degré le plus singulier. Elles ne sont point un calque, et, malgré les variantes qui parfois les distinguent, elles sont plus fidèles que le calque le plus scrupuleux : il semble plutôt qu'elles soient une répétition cavalière du maître lui-même, évoqué par M. Méryon.

Mais avant d'aborder la partie la plus aride du catalogue, ne nous faudra-t-il pas exprimer ces réticences qu'impose à l'enthousiasme le plus sincère l'étude de toute œuvre humaine ? En présence de cet artiste si plein de son œuvre, qui a tenté de montrer aux Parisiens ces choses pittoresques qu'ils ne regardent jamais : leurs quais, leurs toits et leur ciel; de ce sauveur de monuments à jamais regrettables qu'a balayés sans regrets une édilité trop prévoyante, nous ne saurions comment formuler nos critiques, si M. Méryon ne s'était jugé lui-même un jour avec une sévérité que nous n'acceptons du reste pas sans correctif.

« Je vous remercie beaucoup, » lisons-nous dans une lettre dont nous avons déjà cité un extrait, « de tout ce que les quelques lignes que vous « avez écrites dans *la Propriété littéraire* expriment d'élogieux et d'ho- « norable pour moi; mais je pense que vous me jugez beaucoup trop « favorablement. Tout en ayant moi-même la conscience des bonnes « qualités que peut avoir mon œuvre, je sais aussi, mieux que personne, « son côté faible. Le manque d'entente de la perspective aérienne, le trop « de dureté dans l'exécution, de fidélité dans les détails, sont d'autres « défauts saillants que vous n'avez pas indiqués, peut-être pour me lais- « ser jouir pleinement des compliments que vous me faites. Je veux donc « n'accepter qu'une partie de vos éloges; me les approprier tous serait « m'exposer à de justes et pénibles déceptions. » Nous ne savons guère d'artistes qui, dans les effusions les plus intimes, se soient jugés avec autant d'impartialité et de bonne humeur; mais si cet arrêt a pu être juste en 1855, il faudrait aujourd'hui en modifier beaucoup la rigueur. Certes, dans quelques pièces, M. Méryon a trop poussé au noir, il a souvent abusé des oppositions violentes d'ombre et de lumière; il fatigue parfois, par des retouches de burin trop uniformes, la fraîcheur de ces eaux-fortes,



MDCCCLXI

dont font foi la plupart de ses premiers états; il s'est servi, surtout pour *la rue des Toiles, à Bourges*, d'une pointe trop lourde, ou bien il a trop laissé mordre l'acide; mais, il faut le dire aussi, l'artifice de l'imprimeur exagérait souvent beaucoup cet effet, et une planche, qui n'était que vigoureuse, lorsqu'on en chargeait d'encre les tailles outre mesure, prenait un aspect sinistre qui a trompé plus d'un curieux sur les intentions et la personne même[1] de l'artiste. Cependant, depuis quelques années, M. Méryon a beaucoup modifié son exécution : une de ses dernières pièces, *la rue Pirouette, aux Halles*, est d'une exquise délicatesse. Le ciel de la pièce qui accompagne cet article est excellent aussi, coloré et brillant. L'orage qui crève sur les maisons soutient, par rappel, les valeurs un peu lourdes des personnages qui traversent la rue étroite et le carrefour toujours boueux, du reste, à cet endroit, grâce au voisinage d'une fontaine publique.

Nous avons raconté de notre mieux les faits les plus saillants de la biographie de M. Méryon, en tant qu'artiste; nous prions maintenant le lecteur de nous suivre dans l'étude de ses travaux.

CATALOGUE

Malgré l'ardeur avec laquelle nous avons recueilli toutes les pièces de M. Méryon que nous avons pu rencontrer chez les marchands ou dans les ventes, malgré des échanges avec des collectionneurs ou malgré d'ai-

1. Il existe deux portraits de M. Méryon, tous deux par M. Charles Bracquemond. Le premier, qui date de 1852, simule le profil de M. Méryon, sculpté sur un médaillon de pierre retenu sur le mur par trois clous; les cheveux sont longs ainsi que la barbe, qui exagère démesurément le menton; le nez forme avec le front, droit et excessivement élevé, un angle exagéré. La figure de M. Méryon est loin d'offrir ces brusques ressauts et cette expression morne. On lit au-dessous de quelques épreuves ces vers, qui ne valent guère mieux que le dessin :

Messire Bracquemond
A peint en cette image
Le sombre Méryon
Au grotesque visage.

Le second portrait le représente jusqu'à mi-jambes, assis, boutonné jusqu'au col, un bras reposant sur le dossier de sa chaise. Le dessin des traits est loin d'être correct, et ceux de M. Méryon sont beaucoup plus fins. Mais si M. Méryon est d'une nature plus nerveuse et plus distinguée, du moins cette fois l'expression générale de sa physionomie est-elle mieux rendue.

mables cadeaux de personnes amies, quelques-unes de ces pièces, n'ayant été tirées qu'à quelques épreuves, nous manquent encore. Nous avons complété les notes que nous publions aujourd'hui surtout chez M. Niel, bibliothécaire du ministère de l'intérieur. L'érudit et spirituel auteur des *Portraits des personnages célèbres au seizième siècle* possède une suite presque absolument complète de tous les états, et il a mis fort obligeamment ses cartons à notre disposition.

Nous avons rangé les séries de ce catalogue dans l'ordre suivant : 1° Pièces d'après des matériaux étrangers : estampes, peintures, dessins, photographies;

2° La suite intitulée : Paris, destinée, dans la pensée de l'artiste, à former une publication isolée, Pièces diverses, Voyages, Vers, Essais, etc.;

3° Les Portraits d'après nature, ou d'après des matériaux étrangers.

PIÈCES EXÉCUTÉES D'APRÈS DES MATÉRIAUX ÉTRANGERS : ESTAMPES, PEINTURES, DESSINS, PHOTOGRAPHIES.

1. « La Vache et l'Anon[1]. » Largeur 130 millimètres, hauteur 75 mill. Copie d'après Loutherbourg, en sens inverse de l'original. (Voir le catalogue Baudicourt, n° 17.) — Épreuve d'essai avant *C. M. d'après de Loutherbourg,* divers travaux et le cuivre réduit aux dimensions ci-dessus indiquées.

2. « Soldat debout, de profil, s'appuyant des deux mains sur un long bâton. » H. 140 mill., l. 90 mill. Copie dans le sens de l'original, d'après Salvator Rosa. (Bartsch, 38.)

3, 4 et 5. « Le Mouton et les Mouches; les trois Cochons couchés devant l'étable, et les deux Chevaux. » Copies en sens inverse des originaux, d'après Karel Dujardin (nos 38, 8 et 4 du catalogue de Bartsch). Ces études, encore timides, ont été faites sous la direction de M. Bléry, vers le commencement de 1849. Elles sont toutes trois signées *C. M. d'après K. D. J.*

6, 7 8, 9. « Le Pavillon de Mademoiselle et une partie du Louvre à Paris; Entrée du faubourg Saint-Marceau à Paris; un Moulin à eau près de Saint-Denis; la rivière de Seine et l'angle du Mail à Paris. » Copies exécutées avec beaucoup de goût, d'après une suite curieuse de huit estampes, de Zeeman, éditée à Amsterdam, vers 1650, par

1. Nous avons placé entre guillemets les titres que nous avons dû donner nous-même aux pièces, et tout ce qui est imprimé en italiques se lit dans l'estampe ou dans la marge.

Clément de Jonghe. (Barstch, nos 55, 60, 57 et 61.) Elles portent toutes *C. Méryon, d'après Zeeman,* et sont de même dimension que les originaux. L. 240 mill., h. 120 mill. Le cuivre des deux premières existe encore.

10, 11, 12 et 13. « Galiot de Jean de Vijl de Rotterdam; Bateau de Harlem à Amsterdam; Pêcheurs de la mer du Sud; Passagers de Calais à Flessingue. » Les dimensions (l. 120 mill., h. 65 mill.) et la signature, *C. M., d'après Zeeman,* de ces quatre copies, exécutées en sens inverse de l'original, sont les mêmes. (Barstch, 7, 8, 13 et 14.) Le cuivre des « Pêcheurs de la mer du Sud » a été publié de nouveau, en décembre 1861, dans l'*Artiste.* On a terminé assez maladroitement le nom *C. Méryon.*

M. Méryon avait été extrêmement frappé du sentiment intime dont le marin Reynier Zeeman a su empreindre les spirituelles eaux-fortes de la suite publiée également en 1650, sous ce titre: « Recueil de plusieurs navires et paysages faits d'après le naturel. » Ainsi qu'il l'avait fait pour les « Vues de Paris et de ses environs, » M. Méryon étudia avec un soin scrupuleux l'exécution brillante et vive du maître, et sut s'en approprier les qualités.

14. *Entrée du couvent des Capucins français à Athènes.* H. 180 mill., l. 110 mill. 1er état, eau-forte pure avant le titre, avant *t. I, p. 76,* qui se lit dans le ciel, avant *C. Méryon, sculp.* et l'adresse de *Pierron-Delâtre, R. Montfaucon.*

Cette pièce est une copie réduite de la planche XIII de l'ouvrage intitulé « les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce..., par M. Le Roy, architecte... Paris, M D CC LVIII. » C'est plutôt une élégante interprétation qu'une copie du froid burin de Le Bas. Elle accompagne le livre de M. le comte de Laborde, « Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, d'après des documents inédits... Paris, 1854. » — « Les Capucins, » lisons-nous dans cette savante étude, « achetèrent, en 1669, sur l'ancienne voie des « Trépieds, le monument choragique de Lysicrate. Le père Simon en fit l'acquisition « comme citoyen d'Athènes, en 1669, et c'est ce titre que la commission des monu- « ments historiques de France invoqua en 1845 pour restaurer un monument qui ap- « partenait encore à la France, qu'elle avait conservé intact aux beaux-arts pendant « près de deux siècles, et qu'elle voulait rendre en bon état à la Grèce régénérée. Le « couvent des Capucins fit à ce chef-d'œuvre d'élégance un cadre de sa propreté « simple, de son activité silencieuse, de ses ombrages fleuris. L'écusson royal de « France brillait au-dessus de la porte d'entrée. C'était la noble enseigne de cette « pieuse hôtellerie européenne. » M. de Laborde ajoute en note (p. 76) : « Voyez la « planche ci-jointe, habilement gravée par M. Méryon. A mon premier voyage à Athè- « nes, rien de tout cela n'était encore changé. » Aujourd'hui, en effet, le monument est isolé, et tel que nous le voyons moulé en plâtre à l'École des beaux-arts.

15. « La salle des Pas perdus. » L. 430 mill., h. 270 mill. 1er état[1]. On lit dans la marge inférieure : « *Il faut avoir examiné la pièce originale dans ses moindres détails (comme j'ai été forcé de le faire) pour en savoir toute la beauté. Il va sans*

1. Nous avons dû, pour la clarté de ce travail, négliger les différences qui signalent certaines épreuves d'essai successives, mais qui ne constituent pas des états assez importants. Il n'existe d'ailleurs qu'une ou deux épreuves de chacun de ces états. Nous ne nous sommes attaché qu'aux modifications vraiment sérieuses et changeant l'aspect même de la pièce.

dire que l'architecture y est traitée de main de maître. Les statues des rois sont d'un grand style, toutes bizarres qu'elles puissent paraître au premier abord. Quant aux petites figures, qui animent la salle d'une façon si piquante et qu'on pourrait croire faites avec négligence, elles sont, je pense, des plus remarquables. Consanguines, d'une certaine manière, avec celles de Reynier Zeeman, le graveur de navires, en ce qui concerne la vérité de la mimique, elles rappellent dans de certaines parties (les petites jambes surtout) la belle correction de Marc-Antoine. Il n'est pas jusqu'à l'expression des masques qui, quoique indiquée avec une naïveté presque enfantine, ne soit d'une grande science physiognomonique. — Méryon, sculp., d'après la pièce originale de Ducerceau, due à l'obligeance de monsieur Destailleur, architecte... Paris, MDCCCLV. — 2e état, avec l'adresse de *Delâtre, R. f. S.-Jacques, 81,* et *C. Méryon, sculp., d'après Ducerceau, MDCCCLV.* Le cuivre ayant été coupé au bas, au bord du trait carré, l'inscription du premier état a disparu.

On sait que l'original de cette pièce, que M. Méryon croit avoir été gravée sur étain, est devenu introuvable. M. Méryon, en le répétant avec la plus scrupuleuse fidélité, a donc rendu un réel service à tous les amateurs qui s'occupent de l'histoire du vieux Paris. Les épreuves en sont déjà devenues très-rares et se vendent fort cher.

16. *Chenonceau.* L. 185 mill., h. 115 millim. *C. Méryon, sculp., d'après Ducerceau* et l'adresse de *Delâtre, rue du faub. S.-Jacques, 81.* C'est une réduction fort intelligente d'une des eaux-fortes du « second volvme des plvs excellents bastimens de France, par Jacques Androvet dv Cerceav, architecte à Paris. DD LXXIX. » Elle orne « l'Inventaire des meubles, bijoux et livres estant à Chenonceau le huit janvier DD CIII, suivi d'une notice sur le château de Chenonceau, par le prince Auguste Galitzin. Paris, Techener, 1856. »

Ici s'arrête la liste des pièces copiées en fac-simile plus ou moins libre, d'après des estampes. Nous reprenons, pour celles exécutées d'après des peintures, dessins ou photographies, l'ordre dans lequel ces pièces ont été exécutées.

17. « La Sainte Face, d'après Philippe de Champagne. » H. 80 mill., l. 65 mill. L'effluve mystique rayonne autour de la figure du Christ, baignée par les larmes et par le sang que font ruisseler les épines de sa couronne; les cheveux se déroulent en longs anneaux, la barbe est courte.

Cette étude, la première que M. Méryon ait exécutée sous la direction de M. Bléry, est la copie d'une miniature remarquable d'après Philippe de Champagne, par mademoiselle Élise Bruyère, élève de Van Daël et elle-même peintre de fleurs. La gravure de M. Méryon, dont il n'existe peut-être qu'une épreuve, est du plus beau sentiment et d'un grand éclat.

18. *Le Pont Neuf et la Samaritaine de dessous la première arche du Pont au Change.— C. Méryon, sculp., d'après un dessin de Nicolle tiré du cabinet de monsieur Destailleur, architecte.— Impr. A. Delâtre, rue f.g. S.-Jacques, 81.* L. 185

mill., h. 130 mill. Il existe de cette planche, exécutée en 1855, des épreuves d'essai avant toute lettre. Entre la ligne des maisons du quai et le monument de la Samaritaine, on aperçoit l'angle de la galerie d'Apollon et le pavillon de Charles IX. Le parapet du quai de la Ferraille, aujourd'hui quai de la Mégisserie, semble couvert, comme de nos jours, de boîtes d'étalagistes.

19. *Le Pont au Change vers 1784. C. Méryon, sculp.* MDCCCL, *d'après un dessin de Nicolle tiré du cabinet de M. Destailleur, architecte. Imp. A. Delâtre, faub. Saint-Jacques, n° 81.* — 1er état avant toute lettre. — A une vente d'estampes, 30 mai 1860, une épreuve d'essai avant le ciel et les travaux qui remplissent le vide de l'étau, en bas, a atteint 14 francs. — A droite, la muraille du quai; au fond, le pont chargé de maisons à plusieurs étages; à gauche, par-dessus les toits, on aperçoit le haut de la tour Saint-Jacques-la-Boucherie. Au milieu, un moulin établi dans un bateau. Un long cordage traverse la Seine.

20. *Plan du combat de Sinope d'après le dessin d'un officier du navire anglais* Rétribution. *C. Méryon, sculp. A. Delâtre, imp , rue de la Bûcherie, n° 6.* (L. 250 mill., h. 180 mill.) — Les épreuves en ont été presque toutes coloriées. — Ce plan, qui rappelle la disposition des flottes russe et ottomane, devait accompagner un texte qui n'a point été publié. Il a été édité « à Paris par Ch. Tanera, libraire pour l'art militaire, les sciences et les arts, quai des Augustins, 27. »

21. *San Francisco. C. Méryon, del. sculp. Paris, 1856. A. Delâtre, imp., faub. Poissonnière, 145.* (Tr. c. L. 950 mill., h. 185 mill.) L'acier sur lequel a été gravé cette planche existe encore: il y a eu des épreuves d'essai avec des parties non terminées. Un tableau, cintré par le haut, est soutenu à gauche par la figure de l'Abondance à demi couchée sur des fruits, à droite par celle du Travail à demi assise sur des instruments de mineurs. Au-dessous de deux médaillons d'hommes désignés par les initiales J. B. B. et A. P., on lit SAN FRANCISCO MDCCCLV; et ces initiales se répètent encore dans des écussons[1]. La ville se déploie dans toute la largeur de la composition, dont les premiers plans sont des jardins ou des terrains vagues. Au delà, d'innombrables constructions, parmi lesquelles on ne distingue que peu d'édifices importants, la rade chargée de navires, et à l'horizon, des collines peu élevées.

Cette pièce, d'un développement inaccoutumé, est l'une des plus importantes et l'une des plus belles de l'œuvre de M. Méryon. Le soin avec lequel il a animé les premiers plans de ce panorama par des cavaliers, des troupeaux de vaches et de moutons; l'intelligence avec laquelle il a inventé, pour masquer un vide, les attributs du centre, le charme étrange des figures à demi nues qui supportent le cartouche, tout mérite que nous arrêtions ici le lecteur. Nous détacherons, pour donner une idée des difficultés inouïes en face desquelles M. Méryon se trouvait, quelques passages de lettres écrites par lui à ce propos en 1861 : « ... Je disais donc que j'avais accepté avec empressement « cette commande dont on m'offrait un prix qui, quoique modique par le fait, vu les « nombreuses rectifications à faire et la nature des données, eût été rigoureusement « raisonnable si je m'étais trouvé jouir alors de cette paix qui est nécessaire à

1. Ces initiales désignent MM. Bayerque et Pioche, banquiers, qui avaient commandé cette pièce à M. Méryon.

« un travail pénible. Les matériaux sur lesquels je devais opérer consistaient en un « panorama Daguerre sur plaques, composé de cinq petites vues carrées, faites « successivement, le même jour peut-être, à différentes heures en tous cas, puisque « l'une des pièces extrêmes était éclairée d'un côté, tandis que l'autre l'était du « côté opposé. Cependant, pour m'éviter cette fatigue qui résulte du miroitement de la « plaque, on avait eu la complaisance de me livrer aussi chacune de ces vues partielles « reportées sur papier. Comme il arrive nécessairement, par suite de la nature même « de l'instrument, ces différentes vues ne pouvaient se raccorder que d'une manière « très-imparfaite, la confusion et la non-verticalité des bords rendant la coïncidence « impossible. De plus, l'opérateur, pour obtenir l'ensemble, avait été forcé de faire « décrire un angle très-sensible à la lunette, d'où résultait une déviation considérable « des grandes lignes de perspective ; si bien que, dans le centre surtout, il devenait « obligatoire de remédier à cet inconvénient capital. Autre fait inhérent à l'épreuve « daguerrienne, les parties profondes étaient de plus en plus diffuses à mesure qu'elles « s'éloignaient du point de vue de l'objectif. Force me fut donc, avant de faire mon « calque, de redresser chacun de ces dessins. Je conçus également la pensée d'un titre « mitoyen, d'assez grande dimension, qui pût masquer la partie centrale, en même « temps qu'il servirait à relier chacune des moitiés suivant lesquelles cette grande vue « était comme coupée, moitiés dont le rapprochement, la juxtaposition, grâce à cet « expédient et à la disposition tout exceptionnelle, fortuite, des masses et des lignes « enveloppantes, engendrait alors un tout d'une heureuse disposition. Je vous laisse à « penser la peine, pressé comme je l'étais, par laquelle je dus passer avant d'être arrivé « au bout de ces opérations successives. »

« ...Se rendre compte de l'aversion que j'éprouvais à mener à fin cette besogne « longue, ardue, ingrate, est chose facile si l'on veut se mettre à ma place. Il y avait « de quoi rebuter l'homme le plus patient du monde ! Ce qu'il y avait de dur par-des- « sus tout, c'était l'obligation de fixer attentivement ces objets, tantôt reproduits avec « une précision étourdissante, tantôt, au contraire, diffus, quelquefois même ayant subi « de telles déformations de lignes et de couleurs, qu'il devenait presque impossible « d'en connaître la forme. C'est ainsi que je ne parvins à démêler une espèce de cha- « pelle, à peu près au premier plan, à droite, qu'après l'avoir cherchée, le tableau « devant les yeux, dans mes moments de répit, pendant une huitaine de jours au « moins. Il y avait, au centre surtout, comme un chaos, une fondrière, causée par cette « déviation de lignes dont j'ai parlé, qui donnait le vertige. Le mal de cœur me sai- « sissait instantanément. Je me sentais tomber à la renverse... »

« ... Le jour où je versai sur ma planche couverte la traîtresse liqueur, par quelles « émotions ne passai-je pas ! Ce fut presque pour moi une question de vie ou de mort ! « Enfin, grâce à un destin propice, extraordinaire, il faut en convenir, le résultat parut « dépasser mon attente... Cependant, un moment, je fus gravement inquiet... La « rouille avait empli les tailles, je ne pouvais plus suivre l'effet du mordant ! Un « homme du métier que je consultai dut me donner un remède scabreux, que j'eus le « bon esprit d'appliquer convenablement, et je sauvai ma planche de ce pas si difficile... « Ah ! de quel poids je fus soulagé, je vous le laisse à penser ! »

« ... Je vous disais que, pendant une bonne partie de l'opération, j'avais travaillé à « l'aveuglette. En effet, ce fut surtout pour l'acquit de ma conscience que je le poussai « jusqu'au bout avec toute la patience voulue, comme j'avais coutume de le faire. « Cependant, ne voyant pas ce qui se passait sous le mordant, j'avais augmenté pro-

« gressivement la dose d'acide nitrique jusqu'à une forte proportion. Quand j'enlevai le « vernis, je vis avec un contentement extrême que la morsure était convenablement « graduée; mais les tailles restaient complétement obstruées de rouille. Ce même « homme de l'art à qui je m'étais adressé d'abord eut l'extrême bonté de me les déga- « ger avec une parfaite netteté.

« J'eus donc une première épreuve, dure, mais aussi complète que je l'aurais pu « désirer après les difficultés inouïes que j'avais surmontées, quelque fée protectrice « m'aidant. Une incorrection choquante dans l'une des mains d'une des deux grandes « figures exceptée, je pouvais laisser subsister tout le reste; aussi m'empressai-je d'al- « ler soumettre le résultat aux personnes à qui cette pièce était destinée. On en parut « satisfait[1]. »

« ... Dans le premier état que j'ai dû détruire, il y avait quelques particularités « fatales assez bizarres; mais je ne les rapporterai pas ici, le temps en étant déjà trop « éloigné de nous. Pour la terminer, je teintai, tant avec l'eau-forte d'abord qu'ensuite « à la pointe sèche, toutes les parties qui le demandaient, et fis aussi le ciel. En der- « nier lieu seulement, j'ajoutai les deux portraits qui figurent à droite et à gauche du « cintre du cartouche. »

22. « Vue des ruines de Pierrefonds. » L. 205 mill., h. 150 mill. *C. M. sc.* C'est le *fac-simile,* exécuté en 1859, d'un dessin de M. Viollet-Le-Duc. Sur le premier plan, une jeune femme, assise sur le versant d'un coteau, dessine sur un album les ruines du château qui domine la ville.

23. *Rue Pirouette-aux-Halles, 1860.* (Tr. c. H. 130 mill., l. 100 mill.) Épreuve d'essai avant le ciel et avant toute lettre. — 1[er] état tiré à vingt épreuves, avec *rue Pirouette,* 1860, les initiales CM et L gravées sur une gaîne de cheminée, et, sur un pan de mur, ces fragments d'inscription : *Jamet M[d] Marée; Bains de mer, Dieppe; A Jeanne d'Arc, outils labour,* etc. — 2[e] état tiré à quelques épreuves : *Laurence, dél. Méryon, sculp. Delâtre, imp., r. St.-J.,* 265. Nous signalerons ces différences dans les inscriptions que nous avons complétées pour plus de clarté : *Aux noces de Cana, Martingal, restaurateur, festins, mariages, repas; — Au diable Maure, Fortier, mard de vins,* etc. — 3[e] état avec ces nouvelles différences dans les inscriptions : *Aux noces de Gamache, Sacoche, trait.,* etc. — *Cousin, march[d] de vins,* etc. C'est le tirage du commerce, avec le titre que nous avons indiqué en tête. La planche existe.

Cette pièce, d'une élégance de pointe remarquable et qui signale le point de départ d'une seconde manière dans l'œuvre de M. Méryon, a été exécutée d'après un croquis fait sur nature par M. Laurence. Non-seulement M. Méryon a dû corriger le croquis original et le mettre à l'effet, mais il lui a encore donné la vie en garnissant de personnages cette voie étroite et tortueuse : des grisettes, coquettement attifées, vont aux provisions, bras dessus, bras dessous; les forts causent sur le pas de la porte du cabaret; les blanchisseurs, en charrette, tournent l'angle de la rue; enfin une bonne, qui fait accroupir son marmot en plein trottoir et guette le sergent de ville impassible, rappelle plaisamment quel cas ces quartiers populeux font des ordonnances de salubrité publique.

1. Le prix arrêté en principe fut successivement presque doublé avec beaucoup de bonne grâce.

24. « Présentation au roi Louis XI du *Valère-Maxime*, imprimé à Paris vers 1475. » Tr. c. cintré par le haut. L. 170 mill., h. 150 mill. Épreuves d'essai successives avant beaucoup de travaux à la pointe sèche et la signature *C. M. sc.*, qu'on remarque sur l'état définitif. La planche existe chez M. Niel, à qui appartient le précieux dessin original. — Le roi est assis sur un fauteuil surmonté d'un baldaquin fleurdelisé. Au milieu des courtisans qui s'intéressent diversement à l'acte dont ils sont témoins, un en robe noire, tête nue, offre respectueusement le livre au roi, qui le reçoit avec une dignité froide. A droite, une sorte de page malingreux s'appuyant sur un bâton ; au fond, près de la porte de la salle qui s'ouvre sur une campagne boisée, un huissier, tenant une baguette, amène par la main un jeune paysan que la frayeur rend presque grotesque.

25. *Chevet de Saint-Martin-sur-Renelle, église paroissiale supprimée en 1791.* (Tr. c. H. 155 mill., l. 100 mill.) *Polyclès Langlois, 1837.* C M. *31 octobre 1860 ;* et l'adresse de l'imprimeur Delâtre. — Épreuves d'essai avant la lettre et avant divers travaux, notamment sur le toit de la sacristie.

Cette eau-forte, d'après un dessin au trait, de l'architecte antiquaire normand Polyclès Langlois, porte cette mention : *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, t. XXIV.*

26. *Passerelle du Pont au Change après l'incendie de 1621* (*d'après un dessin du temps tiré de la collection de M. Bonnardot*). (Tr. c. L. 200 mill., h. 95 mill.) *Gazette des Beaux-Arts. Imp. Delâtre, rue des Feuillantines, 4, Paris.* — Épreuve d'essai avant les initiales C M et le jeune garçon couché à plat ventre sur le tertre, à gauche. — 1er état. Tirage avant toutes lettres pour les livraisons de la *Gazette* imprimées sur papier de Hollande. Il y a eu de cet état quelques épreuves d'essai avec le timbre de la collection Lagoy, effacé postérieurement. — 2e état. Tirage de la *Gazette* avec l'inscription ci-dessus, pour la livraison du 1er novembre 1860. Nous rappellerons à ce propos l'excellent article de M. Jules Cousin. — 3e état. La ligne *Passerelle du Pont au Change* a été effacée et récrite en petites capitales. — La planche existe.

27. *Partie de la cité de Paris, vers la fin du* XVIIIe *siècle, sur la rive gauche de la Seine, entre le pont Notre-Dame et le Pont au Change.* — N. B. *Suivant toute probabilité, la façade méridionale des présentes maisons, habitées par des tanneurs, formait un côté de la rue de la Pelleterie. Chose assez singulière, par des causes sur lesquelles peut s'exercer la sagacité des curieux, des parties importantes du sujet, à savoir : les tours Notre-Dame, le coin de la pompe Ne-De, les cheminées des pignons du pont, manquent dans l'original, du moins le seul emplacement est indiqué, tandis que des détails, que la gravure a du reste soigneusement reproduits, y sont faits avec minutie. Enfin, pour rendre la vie à ces lieux, le graveur a cru devoir ajouter différents groupes de figures. (Le dessin fait partie de la collection de M. Bonnardot.)* Chez *Rochoux, quai de l'École. Delâtre, impr., r. des Feuillantines, Paris.* (Tr. c. L. 290 mill., h. 130 mill. — Il ne faudrait pas décrire moins de neuf états, si l'on acceptait comme états des différences dans l'inscription, telles que *Rocheux* pour *Rochoux*, etc. Nous avons cru pouvoir nous arrêter à ce classement : 1er état, épreuve d'essai avant le ciel et les tours Notre-Dame. Une épreuve intermédiaire, avant le ciel terminé à gauche, a atteint 20 fr. dans une vente, le 9 mars 1863. — 2e état. On lit, sur la grande pancarte dressée à droite au-dessus des pignons : *Au*

Cana (aux noces de Cana). *C. Méryon restaura. Paris, an de grâ* (grâce) MDCCCLXI. — 3e état. Les mots *au Cana* sont effacés. Cet état, dit avant la lettre, a été tiré à vingt épreuves. — 4e état. L'adresse entière est remplacée par celle-ci : *Au repu* (républicain ?). *Le Sobre resta* (restaurateur ?) *Poissons fr* (poissons frais ou frits ?). Cet état, avec la longue légende que nous avons donnée, a été tiré à cent épreuves, et la planche a été biffée.

Un épisode comique égaye la foule qui emplit les barques ou se livre sur la berge à diverses occupations. Un canard s'envole en emportant dans son bec un poisson et la ligne elle-même d'un pêcheur.

28. *Le grand Châtelet, à Paris, d'après un dessin exécuté vers 1780, faisant partie de la collection de M. Bérard.* (Tr. c. H. 250 mill., l. 175 mill.) *C. M. sculp.* 1861. *Pierron, imp., rue Montfaucon, 1. Chez Rochoux, quai de l'Horloge, 19.* Tiré en cet état à cent exemplaires, et la planche détruite. — 1er état avant toute lettre, tiré à vingt épreuves. Le dessin original est attribué à Nicolle.

La porte ogivale du grand Châtelet occupe le fond : des bouchers, des marchands de vieux habits sont établis çà et là, et particulièrement sous des auvents qui ceignent les murs d'une sorte de halle.

Ici s'arrête la nomenclature des œuvres qui n'appartiennent à la rigueur que par moitié à M. Méryon, quelle que soit la personnalité de la traduction. La seconde partie de notre travail montrera M. Méryon sous son double aspect de créateur et d'exécutant, de poëte et d'artiste.

PHILIPPE BURTY.

(*La suite prochainement.*)



RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

(*Fin* [1].)

V

PÉRIODE MODERNE.



ROMENT-MEURICE n'est pas le seul orfévre qui, sous le règne de Louis-Philippe, se soit associé à la renaissance de l'art charmant dont nous achevons l'histoire. Un autre artiste, Jean-Valentin Morel, se trouva directement mêlé aux tentatives, aux succès de cette époque. Né à Paris, en 1794, il fut élève du bijoutier Vachette, qui, ayant connu de près les élégances du règne de Louis XVI, en avait conservé le goût en un temps où l'art obéissait à un autre idéal. Morel puisa à cette école un assez vif dédain pour les formes roides et prétentieuses qui attristèrent l'orfévrerie sous l'Empire; il aspirait à un art plus libre et plus en harmonie avec la tradition française; aussi M. Fossin père, qui lui-même voulait marcher en avant, trouva-t-il en lui un de ses meilleurs ouvriers. Mais Morel ne pouvait guère disposer que de la nuit pour étudier, d'après les gravures qu'il s'était procurées, le style des œuvres de la Renaissance, et former

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 15 et 82; t. X, p. 14 et 120; t. XI, p. 110, 250 et 349; t. XIV, p. 176, 236 et 410.

sa main aux procédés employés par les artistes des époques privilégiées. Cette nécessité de gagner sa vie ajourna longtemps son début; car ce ne fut qu'en 1840 qu'il put, en s'associant avec M. Duponchel, donner des preuves publiques de son talent et créer une des maisons les plus importantes de Paris. Les premiers succès de Morel sont donc, à quelques mois près, contemporains de ceux de Froment-Meurice.

Valentin Morel contribua puissamment à régénérer l'orfévrerie française. « Il appliqua, dit M. Dussieux, les procédés qu'il avait imaginés pour repousser en ronde bosse les plus grandes pièces d'or et d'argent; il reprit les traditions de l'émaillerie des XVIe et XVIIe siècles, et parvint à émailler de très-grosses pièces repoussées, qu'il eût été impossible d'émailler si elles eussent été fondues[1]. » Un des premiers ouvrages de Morel est le surtout qu'il exécuta pour le prince de Radziwill, et qui, commencé en 1842, ne fut achevé que trois ans après. On sait l'histoire de ce grand travail. M. le prince de Radziwill, curieux de posséder un splendide surtout d'orfévrerie, et se défiant un peu des artistes français, en avait confié les dessins et l'exécution au célèbre orfévre de Londres, Mortimer. La commande était faite. Déjà Mortimer préparait ses modèles, lorsque Morel, informé par le prince lui-même de la résolution qu'il avait prise, lui demanda, pour l'honneur de la France, la permission de lui soumettre un contre-projet, s'engageant d'ailleurs à l'exécuter pour une somme bien moins considérable que celle qui avait été promise à l'artiste anglais. Aussitôt, Morel et son fils, aidés de MM. Constant Sevin, Schœnewerk et Jacquemard, se mirent à l'œuvre, et, après avoir travaillé sans repos ni trêve pendant quatre jours et quatre nuits, ils attendirent la visite du prince. Celui-ci, survenant quelques heures après, trouva les maquettes achevées, et, se laissant convaincre par l'évidence, accepta le nouveau projet. Mortimer reçut une indemnité pour ses dessins, et Morel fut chargé de l'exécution de ce grand travail, qui comprenait un milieu de table d'un mètre de haut, deux candélabres, quatre seaux à rafraîchir et huit salières, le tout en argent.

Les curieux retrouveront dans l'*Illustration* de 1845 la gravure du surtout du prince de Radziwill. Sans en donner ici une description nouvelle, il suffit de rappeler que le sujet des diverses pièces qui le composent est tiré de l'histoire de la famille du prince. La pièce principale, œuvre de sculpture autant que d'orfévrerie, représente Jean Radziwill sauvant la vie au grand-duc de Lithuanie, qui a été renversé de son cheval dans

1. *Les Artistes français à l'étranger*, p. 154 (1856). Voir aussi sur Morel, M. le comte de Laborde, *de l'Union des arts et de l'industrie*, t. I, p. 209.

une chasse au sanglier, et va périr sous les coups de la bête furieuse. Chacun des candélabres est formé d'un sapin au pied duquel sont le grand-duc et Jean Radziwill sonnant du cor. Les seaux à rafraîchir imitent des rochers et des blocs de glace où l'on voit courir des figurines de chasseurs poursuivant des ours.

Tout cela sans doute est un peu compliqué, et rappelle par trop ces luxueuses orfévreries que les Anglais fabriquent encore, et où ils entassent des animaux, des chaumières, des montagnes et des arbres. Morel, appelé à lutter avec Mortimer, semble avoir voulu le battre sur son terrain. Il paraît, toutefois, que le surtout du prince de Radziwill était d'une exécution heureuse et savante; il fit le plus grand honneur à Morel, qui alla porter lui-même son œuvre à Saint-Pétersbourg, et qui, depuis lors, a beaucoup travaillé, non-seulement pour la Russie, mais pour l'Europe entière.

Les ouvrages principaux de Valentin Morel sont la poignée de l'épée offerte au comte de Paris[1]; un grand service d'argenterie, exécuté dans le style du XVIIIe siècle, pour le marquis de Rascali, à Milan (1844), et les pièces nombreuses et infiniment variées qu'il a produites pendant son séjour à Londres. Car il convient de dire que Morel s'était séparé de M. Duponchel en 1846, et qu'après la révolution de Février il alla s'établir en Angleterre, où il demeura jusqu'en 1852. Il déploya pendant ces quatre années une activité extraordinaire. Il avait obtenu le titre d'orfévre-joaillier de la reine, pour qui il a beaucoup travaillé ; il faisait des coupes, des boucliers, des pièces de toutes sortes pour être distribuées en prix aux vainqueurs dans les courses de chevaux, ce qui ne l'empêchait pas d'exécuter un vase en argent doré et oxydé pour M. Braine, un sucrier en vermeil pour le prince Kotschoubey, un coffret, de style byzantin, pour M. Libri, des salières pour le major Martins, et bien d'autres morceaux qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1851, et qui valurent à l'auteur une récompense exceptionnelle. En 1852, Morel revint en France, et il fut dès lors attaché à la manufacture de Sèvres, où il est mort il y a deux ans. Mais les dernières années de sa vie ont été dignement employées, car nul n'a oublié la belle coupe de jaspe qu'il a faite et montée pour M. Hope, et qui a figuré avec tant d'honneur à l'Exposition de 1855. Dans l'exécution de cette pièce, dont la composition était due à M. Constant Sevin, et la ciselure à M. Dalbergue, et qui re-

1. L'épée du comte de Paris était l'œuvre de divers artistes. Ainsi que le raconte M. le duc de Luynes, Morel avait exécuté au repoussé les figures d'or en ronde bosse qui décorent la garde; mais la gravure des parties émaillées était due à MM. Audouard, et le travail de l'acier à un ouvrier des plus habiles, M. Charbonnier.

présentait *Persée délivrant Andromède*, Morel avait employé le jaspe oriental, l'or et l'émail, usant ainsi de toutes les ressources de l'art de Benvenuto.

Après Froment-Meurice et Morel, il resterait bien des noms à citer. Sans avoir la prétention de résumer en quelques pages la situation et les efforts de l'orfévrerie à notre époque, nous devons mentionner, au moins d'une manière sommaire, quelques artistes encore et quelques œuvres.

M. Charles Odiot, bien que mêlé moins directement au mouvement de l'art contemporain, a su toutefois conserver, surtout aux yeux des amateurs étrangers, la renommée que son père s'était acquise. Appelé, dès 1824, à l'honneur de continuer une grande maison, il a d'abord suivi le courant, et peu à peu il a dû renoncer à l'emploi de ces formes rigoureuses dont les orfévres de l'Empire avaient tant abusé; mais M. Charles Odiot crut devoir adopter le style anglais, qui n'est, à vrai dire, qu'une dégénérescence de l'art du XVIIIe siècle, et dont le bon goût réprouve les allures tumultueuses. Il y a toujours eu un peu de mélange dans les productions de M. Charles Odiot. Cependant, des pièces importantes sont sorties de ses ateliers, et il faut citer parmi celles-là la châsse de saint Vincent de Paul exécutée, avant 1830, dans le style du XVIIIe siècle; le magnifique service de table fait, vers 1835, pour M. le baron Salomon de Rothschild, et dont les modèles avaient été fournis par Jeannest et Combettes, qui s'étaient inspirés des formes de la Renaissance; enfin la croix d'or, émaillée et gemmée, exécutée pour le pape en 1843. Le fameux vase d'argent, qui fut mis en loterie il y a quelques années, n'a mérité à M. Odiot fils qu'une gloire médiocre : l'œuvre était lourde et de mauvais goût. Un succès meilleur attendait le laborieux orfévre à l'exposition du Palais de cristal en 1851. Un grand vase d'argent d'un mètre de hauteur, une belle cafetière arabe, le service de M. de La Riboissière, un milieu de table représentant un sanglier attaqué par des chiens, d'autres pièces encore lui permirent de garder son rang. Depuis lors, M. Odiot a associé à sa maison ses deux fils, Gustave et Ernest. Espérons que leur activité rajeunira le zèle un peu lassé des sculpteurs et des ouvriers qu'ils emploient. Il y aura bientôt un siècle et demi que l'aïeul de la famille, Jean-Baptiste-Gaspard Odiot, a obtenu son brevet de maîtrise : de pareils titres de noblesse ne doivent pas périr entre les mains de ceux qui portent son nom.

Les orfévres dont il nous reste à parler sont mêlés d'une manière plus directe au mouvement moderne. MM. Eugène Marrel, Duponchel, Maurice Mayer et d'autres qu'il faudra citer sont bien de leur temps. C'est

de l'atelier de M. Eugène Marrel que sont sorties ces pièces d'orfévrerie en vermeil décorées d'arabesques en camaïeu émaillé de bleu, dont les amateurs ont gardé un si bon souvenir. Une aiguière commandée par le duc d'Orléans, une jardinière exécutée pour Madame Adélaïde, sont peut-être les meilleurs ouvrages qu'on ait produits dans ce genre. En 1839, M. Eugène Marrel exposa, avec son frère, une coupe dédiée aux grands orfévres de la Renaissance. Le jury considéra comme un chef-d'œuvre de grâce et de bon goût cette pièce, où l'on voyait à l'intérieur les médaillons allégoriques des muses, pendant que les têtes en haut relief de Benvenuto, de Ghiberti, de Maso Finiguerra et de quelques autres maîtres glorieux décoraient le tour extérieur de la coupe. Le nom de M. Eugène Marrel ne figura pas au catalogue des expositions de 1844 et de 1849; mais l'artiste prit sa revanche à Londres, en 1851, et les deux frères obtinrent la médaille du conseil des présidents. M. Eugène Marrel a beaucoup travaillé pour les autres orfévres, et, passionné pour son art, il a su former des élèves excellents.

La maison que Morel avait créée avec M. Duponchel fut, ainsi que nous l'avons dit, dissoute en 1846. Mais, quelque temps après, M. Duponchel, imagination inquiète et féconde, à qui tout est permis, excepté le repos, s'est remis vaillamment au travail. Les vases et les pièces d'argenterie qu'il a exécutés pour le prince Napoléon, et qui décorent la salle à manger de la maison gréco-romaine de l'avenue Montaigne, attestent un goût sûr et un caprice heureux dans le choix des formes; mais ce qui doit être surtout compté à M. Duponchel, c'est la part qu'il a prise à l'exécution de la *Minerve* chryséléphantine de Simart. On sait quelle place considérable tient l'orfévrerie dans cette figure, d'où la recherche de l'archaïsme a exclu l'inspiration et la grâce. Le casque aux trois cimiers, le gorgerin de la déesse, sa tunique et le bouclier qui repose auprès d'elle, en un mot tout ce qui est en cuivre ou en argent doré, porte le cachet d'une main virile et savante au dur travail du métal. Lorsque je relis aujourd'hui ce que les critiques de 1855 ont écrit à propos de la *Minerve*, je m'aperçois que, dans leur zèle à maltraiter ou à défendre Simart, ils ont négligé de louer M. Duponchel selon ses mérites. En 1862, M. Duponchel a dignement soutenu à Londres l'honneur de l'orfévrerie française. A côté d'un service à thé exécuté dans le style de Louis XIV pour l'hôtel de M. Péreire, et d'un grand surtout de table dont M. Klagmann avait donné les modèles, l'artiste exposait une pièce qui ne serait pas déplacée dans un musée de la Renaissance. Ainsi que l'a dit un bon juge[1], dont nous abrégeons un peu la

1. M. Paul Dalloz, *Moniteur* du 25 mai 1862.

description, cette pièce se compose d'une coupe de cristal de roche, de forme oblongue, finement gravée et appuyée sur une gerbe autour de laquelle s'enroule un serpent à reflet d'émail vert d'eau. Au dessous, le pied s'étale orné de coquillages rosés qui s'agencent en cercle autour d'une petite grecque rouge sur fond d'or, et de feuillages verts sur lesquels scintillent des perles. Un oiseau perché au bord du cristal, un amour s'efforçant d'atteindre jusqu'à la coupe, complètent la décoration de cette pièce, où l'or et l'émail luttent harmonieusement de gaieté et de richesse, et semblent prouver une fois de plus que le XVIe siècle est plein de bons conseils pour ceux qui, comme M. Duponchel, savent tirer du passé des leçons pour le présent.

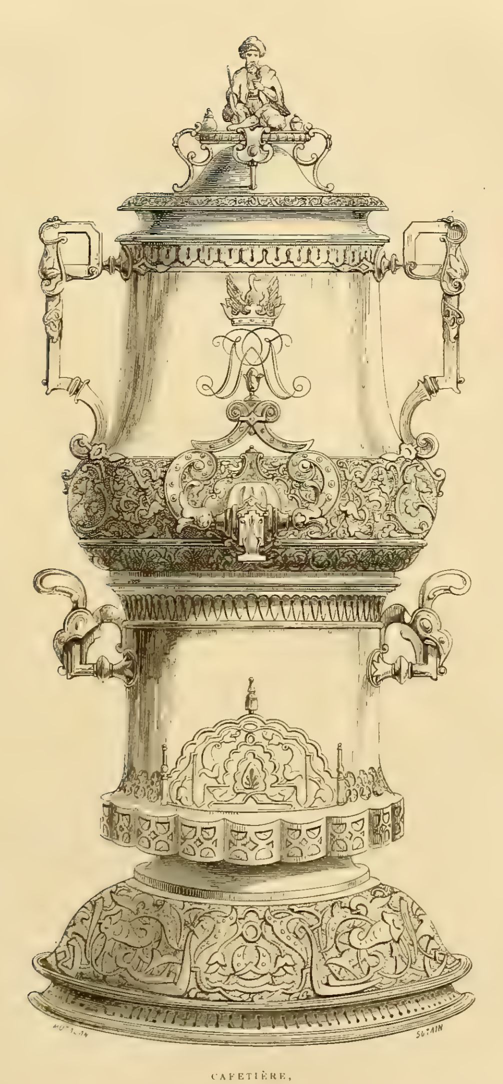
D'autres artistes ont compris autrement les enseignements de l'art antérieur. Certes, nous sommes loin de considérer comme des chefs-d'œuvre toutes les pièces qui sortent des ateliers de M. Maurice Mayer; mais il est certain qu'on sent chez lui la jeunesse et la vie. Le premier succès de M. Mayer date de 1844. Il avait exposé le grand service de dessert qui lui avait été commandé par M. le baron James de Rothschild. Les pièces qui composent ce service, les figurines qui le décorent, sont en argent avec parties dorées, les armoiries sont en or émaillé, et la ciselure est, ainsi que le faisait remarquer M. le duc de Luynes, d'une finesse parfaite. M. Maurice Mayer exposait en outre une coupe dont le modèle avait été fait par M. Klagmann, et qui était supportée par un groupe de chevaux arabes que leurs cavaliers s'efforcent en vain de retenir. Il y avait entre le profil sévère de cette coupe et le groupe tumultueux des chevaux qui lui servaient de base un effet de contraste heureusement trouvé. En 1849, l'exposition de M. Maurice Mayer ne fut pas moins brillante. Un grand vidrecome en ivoire sculpté, monté en argent repoussé, et représentant, dans le style du XVIe siècle, Hercule combattant un centaure; un service à thé dans le genre indien; les vases allégoriques des saisons, achetés par lord Seymour, et ce charmant miroir à main où l'on voyait la figurine de la Pudeur lutinée par de malins génies cherchant à lui arracher son voile, montraient, avec d'autres bijoux encore, à quel point l'orfévre est inquiet de la variété, et comment il sait mettre à profit toutes les ressources dont son art peut disposer. Les mêmes principes guidèrent M. Maurice Mayer dans l'exécution de plusieurs pièces d'argenterie qu'il fit pour lord Seymour, et parmi lesquelles figurait une cafetière dans le goût oriental, dont nous donnons le dessin, parce qu'elle nous a paru d'une disposition originale et nouvelle.

Nous retrouvons des qualités pareilles dans les ouvrages exposés par

M. Mayer en 1855, et notamment dans un grand miroir de toilette, dont le cadre d'argent doré s'enrichit d'émaux, de pierres et de perles fines. Ce cadre, qui affecte une forme rectangulaire et qui, malgré sa polychromie, reste sérieux d'aspect, est lui-même entouré d'une autre bordure formée de feuillages et de roses, dont la légèreté capricieuse alterne avec les profils droits du miroir. Sur les montants de cette bordure voltigent des amours et des oiseaux; tout en haut, deux génies supportent un écusson formé d'une plaque en lapis-lazuli. Tout cela est léger, fantasque, charmant. Cette pièce caractérise, mieux que toute autre, le goût qui préside à la fabrication de M. Maurice Mayer, qui paraît très-occupé de s'associer au mouvement contemporain, et qui, plus soucieux d'obéir au caprice de la mode que de la conduire, travaille dans tous les styles.

Les dernières expositions ont mis en pleine lumière quelques orfévres qui, dans les concours précédents, avaient commencé à se faire connaître par des productions heureuses. De ce nombre est M. J. Wiese, qui, entré en 1839 chez Froment-Meurice, en qualité d'ouvrier, a pu s'établir pour son compte en 1844. Honoré d'une médaille de première classe en 1855, il a déjà beaucoup produit; mais pour nous en tenir à son œuvre la plus récente, l'épée en or offerte par la ville d'Autun au duc de Magenta, et exposée l'année dernière à Londres, est signalée, dans le rapport du jury, comme une pièce qui réunit l'heureux goût de la forme à une exécution parfaite. M. Jarry aîné, qui fait à la fois de l'orfévrerie et de la bijouterie, n'est pas moins habile. Il nous souvient que la *Gazette des Beaux-Arts* a parlé naguère des pièces de toilette, dans le goût mauresque, qu'il a faites pour Saïd-Pacha, et qui, par une riche combinaison de l'or avec l'émail, présentaient un effet heureux, en même temps qu'une grande difficulté vaincue. Plus récemment, M. Jarry s'est distingué à l'exposition de Londres par un choix charmant de bijoux et de menus objets, coffrets, tabatières, bracelets, épingles, dont les connaisseurs ont goûté le dessin délicat et la fine exécution. Gardons-nous d'oublier enfin M. Duron, qui excelle à monter en or et en émail les coupes d'agate ou d'onyx, et M. J.-L. Lecointe, dont le *Magasin pittoresque* a publié en 1855 plusieurs pièces d'orfévrerie de table, et qui a appris la sculpture sous Armand Toussaint et Klagmann.

L'orfévrerie d'église a aujourd'hui pour représentants principaux M. Poussielgue-Rusand, qui, depuis 1848, travaille à la fois l'or, le cuivre et le bronze, et M. Bachelet, l'auteur des candélabres et du baptistère exposés à Londres l'année dernière, et dont la savante composition était due à M. Viollet-Le-Duc. Il faut citer avec eux M. Didron, qui a si bien compris que les types du XIIIe et du XIVe siècle se prêtent mieux



CAFETIÈRE,

Par M. Maurice Mayer.

que tous les autres à la fabrication des ostensoirs, des reliquaires, des pyxides, des candélabres, de toutes les pièces enfin qui doivent décorer l'autel catholique. Il sort aujourd'hui des ateliers de M. Didron des orfévreries qui, la donnée archaïque étant acceptée, sont aussi remarquables par l'exécution que par la rigoureuse fidélité du style[1].

A toutes les époques, le travail des métaux précieux a été étroitement lié aux progrès de la science. Dans les chapitres précédents, nous avons montré Réaumur s'occupant du *plaqué*, Duplessis, Leblanc et d'autres encore inventant, sous Louis XV, des combinaisons, des alliages destinés, sinon à remplacer l'or et l'argent, qui ne paraissent pas vouloir se laisser détrôner, mais du moins à permettre l'exécution d'une orfévrerie à bon marché. Des préoccupations pareilles ont donné naissance à la dorure et à l'argenture électro-chimique. Notre ignorance n'a pas le droit de raconter l'histoire de cette découverte, encore moins de vider les questions de priorité qui ont été soulevées à ce propos par des écrivains autorisés, car il s'en faut de beaucoup que les savants soient d'accord sur ce point historique. M. le duc de Luynes, dans son rapport su l'exposition de Londres, M. Figuier, dans son livre sur les *Inventions modernes*, et surtout M. V. Meunier, dans son traité *de l'Orfévrerie électro-chimique*, se sont efforcés de faire la lumière dans cette question obscure et de rendre à Brugnatelli, à MM. Becquerel et de La Rive, aux deux Elkington, à M. de Ruolz, la part d'honneur qui est due à chacun d'eux dans cette application féconde de la loi trouvée par Galvani. Pour nous, ne considérant ici que les résultats, et jugeant les choses à notre point de vue spécial, nous devons remarquer que la dorure et l'argenture galvano-plastiques ont jusqu'à présent fait beaucoup plus pour l'industrie que pour l'art; mais nous croyons que cet ingénieux procédé n'a pas encore dit son dernier mot, et nous sommes trop de notre temps pour ne pas applaudir au succès d'une découverte qui ajoute une force nouvelle à celles dont nous pouvions disposer déjà. D'ailleurs, lorsqu'elle trouve le moyen de supprimer la dorure au mercure, qui compromettait la vie ou tout au moins la santé d'un nombre considérable d'ouvriers, la science ne mérite pas seulement d'être admirée, elle mérite aussi d'être bénie.

Le grand producteur d'orfévrerie électro-chimique, c'est M. Charles Christofle. Successivement apprenti, ouvrier et associé de M. Calmette, M. Christofle devint en 1831 chef d'une des plus grandes maisons de bijouterie de Paris. C'est à ce titre qu'il obtint une médaille d'or à

1. Voir, sur la renaissance de l'orfévrerie du Moyen-Age, un article de M. Darcel, *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 224 et 289.

l'Exposition de 1839; mais ayant acheté peu après le droit d'exploiter les brevets pris par MM. Elkington et de Ruolz, il agrandit tout à coup le cercle de ses affaires et il répand aujourd'hui sur la France et sur le monde les produits d'une industrie renouvelée. Après ce qui a été dit par M. le duc de Luynes, dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1851, et par M. Darcel dans son article sur celle de 1862, nous ne croyons pas devoir revenir une troisième fois sur la valeur des productions de M. Christofle, sur les efforts qu'il a tentés pour en augmenter le mérite en les rapprochant de l'art pur. Il y a là une tentative considérable, et qui, déjà récompensée par des succès réels, doit nous faire espérer de nouveaux progrès.

Pour compléter cette étude sur les orfévres de la période contemporaine, il resterait à consigner ici tout ce que nous avons pu apprendre des artistes qui ont concouru à l'exécution de leurs ouvrages; cette partie de notre travail ne serait pas la moins curieuse; en effet, ainsi que l'écrivait M. Théophile Gautier dans un texte que nous avons cité, les orfévres de notre époque n'ont plus le temps de ceindre le tablier, de saisir le marteau ou l'échoppe, et de travailler eux-mêmes aux pièces qui sortent de leurs ateliers. Beaucoup sont des chefs de maisons, des administrateurs intelligents, mais tous ne sont pas des artistes. Bien des années se sont écoulées avant que la critique se soit inquiétée des véritables producteurs; on savourait le miel, et on ne pensait pas aux abeilles. Cette situation s'est heureusement modifiée après 1848. Sous l'influence des idées du temps, et dans un excellent esprit de justice, le jury de l'Exposition de 1849 demanda que les collaborateurs fussent nommés avec les patrons. Bien que ce vœu si légitime n'ait pas été constamment obéi, on a su dès lors quels étaient les auteurs véritables des œuvres qu'on admirait à l'étalage des orfévres fameux. Déjà, et toutes les fois que nous l'avons pu, nous avons indiqué en passant les noms de l'artiste qui avait fait le modèle de telle pièce célèbre, de celui qui l'avait fondue, de celui qui l'avait ciselée. Mais il nous reste sur ce point quelque chose à dire, et nous le dirons.

Qui donc aujourd'hui dessine les modèles pour nos grandes maisons d'orfévrerie? Tout le monde. Il est peu de sculpteurs, même parmi les forts, il est peu de dessinateurs, même parmi les habiles, qui n'aient donné, à son heure, la maquette d'une pendule, le profil d'une coupe, le croquis d'un bijou. Pradier, Feuchère, Cumberworth, Klagmann, Pascal, Cavelier, Geoffroi de Chaume, Carrier, mademoiselle de Fauveau, vingt autres encore ont fait des modèles de terre ou de cire; MM. Constant Sevin, Liénard, Hector Giacomelli, Charles Neviller ont alimenté de

dessins ingénieux les ateliers les plus renommés; et M. Rossigneux lui-même en a fait d'excellents. Ainsi l'industrie a marché conduite par des artistes véritables.

Mais ce qu'il importe d'ajouter, c'est que, pour l'exécution des bijoux comme des plus grandes pièces d'orfévrerie, il s'est formé un groupe de ciseleurs de premier ordre. Parmi ceux qui se sont distingués depuis vingt ans, il faut d'abord citer M. Vechte. Né en Bourgogne en 1801, M. Antoine Vechte a eu d'humbles commencements. Après avoir travaillé pour un bronzier qui l'occupait à réparer des ornements, il imagina, en s'aidant d'anciennes gravures, de faire des pièces imitées de la Renaissance, boucliers, plats d'argent, casques, fragments d'armures, que d'honnêtes marchands lui payaient mal et revendaient fort cher comme des œuvres authentiques du XVI[e] siècle. Quelques amis cependant, initiés au mérite et au secret de M. Vechte, lui donnèrent le conseil d'avouer courageusement ses ouvrages. Il suivit leur avis, et on commença dès lors à connaître son nom.

M. Vechte a beaucoup travaillé pour les orfévres. Froment-Meurice l'employa dès 1839 et lui confia l'exécution de ses pièces les plus délicates. C'est lui, nous l'avons dit, qui avait ciselé les petites figurines de la coupe des *Ivresses*, mais il a donné aussi la forme et la vie à bien d'autres bijoux. Tout en travaillant pour Froment-Meurice, M. Vechte trouva le temps d'exécuter en argent repoussé ce beau vase qu'il exposa au Salon de 1847 et qui représentait le *Combat des dieux et des géants*. L'artiste s'était inspiré des maîtres florentins de la grande époque; ses figures, d'un relief modéré, étaient superbement groupées, le dessin en était savant, le modelé souple et nerveux. Des qualités du même ordre recommandaient la coupe d'argent exposée au Salon de l'année suivante et exécutée pour M. de Vandœuvre, l'*Harmonie dans l'Olympe*. Cette fois, une médaille de première classe récompensa le mérite du ciseleur. Mais M. Vechte avait quitté la France : fixé dès lors à Londres et employé par M. Mortimer, par MM. Hunt et Roskell, il a produit pour eux des pièces excellentes, et il a ainsi contribué à relever le niveau de l'orfévrerie anglaise. Aujourd'hui M. Vechte est revenu à Dieppe, et là, toujours habile aux choses de son art, il a formé, avec son gendre, et, dit-on, avec sa fille, un petit atelier à la porte duquel les orfévres de Londres et de Paris vont frapper lorsqu'ils veulent une œuvre exquise.

Les autres ciseleurs émérites sont M. Muleret, qui a travaillé pour Froment-Meurice et qui est aujourd'hui chef d'atelier à la manufacture de Sèvres, M. Caron, qui fut plus d'une fois le collaborateur de M. Eu-



COUPE EN ARGENT CISELÉ,

Par MM. Fannière.

gène Marrel, MM. Alexandre Deurbergue, Poux, Honoré, et surtout les deux frères Fannière, dont nous avons parlé déjà à propos du *milieu* de table de M. le duc de Luynes, et dont le talent s'est associé d'abord d'une manière latente, et plus tard avec éclat, aux œuvres les plus délicates de ce temps-ci.

MM. Auguste et Joseph Fannière sont les neveux de Fauconnier. Arrivé à Paris en 1832, l'aîné des deux frères fut placé chez son oncle où il étudia l'orfévrerie et où, malgré sa jeunesse, il devint bientôt le directeur de cette école de ciselure que Fauconnier avait créée aux dernières années de sa vie, et dans laquelle Joseph Fannière vint à son tour prendre son rang. Les deux frères travaillaient avec une ardeur intelligente; l'aîné, entraîné par un vif amour pour le dessin et notamment pour la sculpture, avait reçu les conseils de Drolling et allait prendre part au concours de l'École des beaux-arts, lorsque la mort de Fauconnier, en 1839, vint brusquement interrompre leurs études et leurs rêves. Obligés dès lors de se suffire à eux-mêmes, ils durent accepter la modeste situation d'ouvriers ciseleurs travaillant pour des orfévres et des arquebusiers. M. Auguste Fannière n'a jamais renoncé cependant à son art de prédilection : de 1841 à 1863, il a exposé plusieurs fois au Salon des médaillons en plâtre, des statuettes, des modèles de boucliers et de poignées d'épée, et, son œuvre le démontre, il n'excelle dans la ciselure que parce qu'il est resté sculpteur, vérifiant ainsi la grande parole de Benvenuto, que celui qui sait dessiner sait presque tout.

Pendant bien longtemps, MM. Fannière travaillèrent sans gloire, mais non sans talent, pour les arquebusiers Lepage, Gauvain et Blanchard, pour les orfévres Lebrun, Froment-Meurice, Marrel, Christofle et d'autres encore. Le jury de l'Exposition de 1849 les affranchit, en demandant que les collaborateurs fussent nommés et récompensés, comme les chefs de maisons. Leurs noms sortirent alors de l'ombre; ils reçurent successivement les médailles qu'ils avaient si bien méritées; enfin, Auguste fut décoré en 1855, et Joseph en 1863. Aujourd'hui MM. Fannière, acceptant des commandes directes, travaillent pour leur propre compte, et ils ont exposé à Londres comme sculpteurs, ciseleurs et fabricants d'orfévrerie et de bijouterie de luxe.

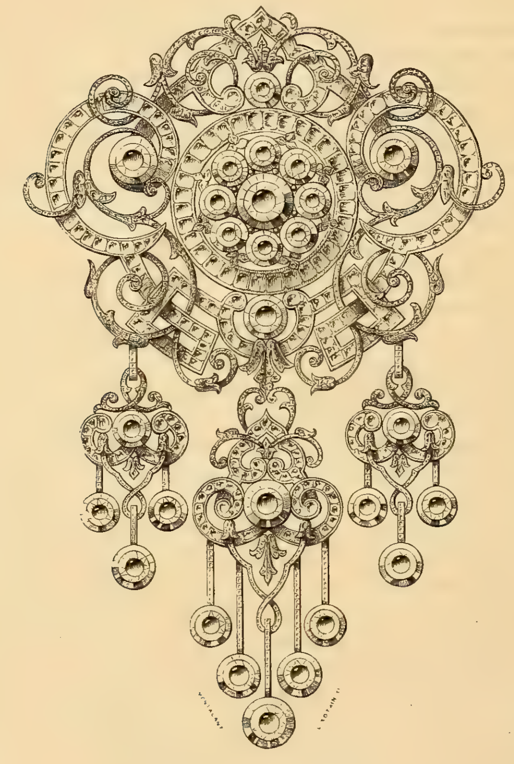
A les juger par leurs derniers travaux, et par ceux aussi dont l'exécution n'est pas encore achevée, MM. Fannière ont une qualité de premier ordre : ils sont essentiellement artistes. La finesse, le goût, la sûreté de leur pratique se montrent aussi bien dans la plus noble pièce d'orfévrerie que dans le bijou le plus délicat. Le rapporteur du jury de l'Exposition de Londres, M. Fossin, ne s'y est pas trompé, et c'est avec

toute justice qu'il leur a assigné le premier rang dans la ciselure et l'orfévrerie d'art. L'espace nous fait défaut pour parler dignement des œuvres qui sont récemment sorties des mains de MM. Fannière : nous devons nous borner aujourd'hui à donner le dessin d'une coupe d'argent qu'ils ont ciselée, il y a quelques mois, pour notre ami M. Prisse d'Avennes. La forme en est assurément bien simple, mais le profil a de l'élégance, et ce qui ne peut être aisément exprimé, c'est la grâce à la fois sévère et facile de l'ornement qui s'enroule aux flancs de ce petit vase, la précision du relief accentué sans sécheresse, la fermeté du travail, et ce je ne sais quoi qui semble faire croire que la matière intelligente s'est complaisamment assouplie sous l'outil de l'artiste; mais la coupe de M. Prisse d'Avennes n'a été, à vrai dire, pour MM. Fannière que le délassement de quelques matinées. Ils excellent dans les œuvres compliquées et de longue haleine, dans les pièces où la figure humaine se mêle aux animaux, aux fleurs, aux arabesques de l'ornement : notre critique aura à s'occuper d'eux lorsqu'ils auront achevé le bouclier en fer repoussé qui leur a été commandé par M. le duc de Luynes, et qui, on peut l'assurer par avance, ne sera pas l'œuvre la moins importante de l'exposition prochaine.

Aujourd'hui, comme dans le passé, les orfévres sont en même temps bijoutiers et joailliers. Selon les inspirations de leur fantaisie, selon les nécessités qu'ils ont à satisfaire, ils passent d'un art à l'autre et quelquefois ils les mènent tous les trois de front. Il est vrai cependant que quelques producteurs s'enferment volontiers dans des spécialités plus étroites. Ainsi, bien que M. Rudolphi ait souvent fait de l'orfévrerie, il nous semble qu'il faut surtout voir en lui un bijoutier, usant, abusant peut-être un peu de l'argent oxydé et du lapis lazuli; MM. Marret et Baugrand, M. Mellerio sont plus particulièrement joailliers, M. Rouvenat fait à la fois de la bijouterie et de la joaillerie, et il excelle dans chacune des branches de son art, soit que l'or ou l'argent prédomine dans ses bijoux, soit que le métal borne son rôle à servir de sertissure aux pierres précieuses et aux diamants. Bien que la gravure soit impuissante à rendre le scintillement et les feux du brillant, nous reproduisons ici une des pièces de la parure exposée à Londres par M. Rouvenat. C'est là une œuvre de joaillerie pure, où l'argent savamment dissimulé n'intervient que pour soutenir le diamant; les connaisseurs ont d'ailleurs été très-frappés de cette parure qui joint la perfection du travail à la pureté du style, et dont la composition fait le plus grand honneur à M. Rouvenat.

Le bijou dont nous donnons la gravure, on le remarquera sans

doute, est complétement symétrique. C'est là une tendance de la mode actuelle. Les joailliers et les bijoutiers ont renoncé peu à peu à ces formes fantasques qui ont eu jadis tant de succès, et aujourd'hui les joyaux



BIJOU, PAR M. ROUVENAT.

que les femmes attachent à leurs corsages, les boucles qui pendent à leurs oreilles, sont pour la plupart conçus sur un plan régulier et comportent un parallélisme rigoureux. Cette modification dans le style de nos bijoux s'explique par l'influence qu'ont exercée sur nos artistes les imita-

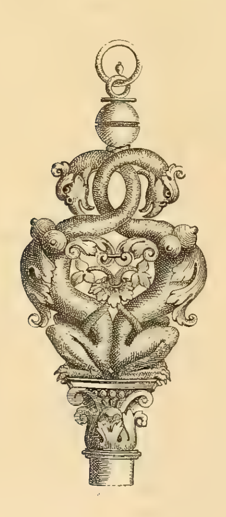
tions des ouvrages antiques, et surtout les merveilles du musée Campana. Un orfévre italien, M. Castellani, paraît avoir contribué dans une large mesure à cette transformation que nul n'aurait pu prévoir il y a quinze ans. Non content de travailler pour les étrangers dans son atelier de Rome, il a fait en France et en Angleterre des apparitions applaudies, et ses beaux bijoux dans le style antique ou byzantin avaient déjà opéré de nombreuses conversions, lorsque l'ouverture de la collection Campana vint décider les plus hésitants. Chacun aujourd'hui veut faire de l'antique; car il faut suivre la mode en son caprice nouveau. Cette renaissance, dont il serait d'ailleurs imprudent de s'exagérer la valeur, s'est affirmée à l'Exposition de Londres; elle s'accentuera plus clairement encore dans quelques mois, et nul ne devra en être surpris. Pourquoi l'art grec n'aurait-il pas son jour de succès dans une époque inquiète qui tant de fois déjà a changé d'idéal ?

Car, il faut bien le dire, pareil à l'antique Orphée qui, parcourant la plaine et la montagne, demande à tous les échos d'alentour son Eurydice perdue, l'art moderne promène depuis trente ans dans le passé ses hésitations et sa curiosité, et, impuissant à créer, en orfévrerie et en bijouterie, un style qui lui appartienne, il va du gothique au Louis XV, de la renaissance à l'étrusque, cherchant sa religion et son dieu. Dans cette aventureuse enquête, bien des fautes ont été commises, bien des découvertes heureuses ont été faites, et comme la France est toujours la France, tout a été sauvé par l'esprit. A notre avis, cette renaissance du bijou grec, qui est la fantaisie de l'heure présente, ne sera qu'un accident dans l'évolution de plus en plus rapide qu'accomplit l'école moderne. Lorsque madame Tallien et ses rivales portaient à la fois des camées antiques et des perruques « à l'espagnole, » elles étaient séduisantes sans doute, mais elles n'étaient pas absolument harmonieuses. Si habiles que soient nos bijoutiers, ils auront, je crois, quelque peine à concilier la sobre élégance des *stéphanès* et des *péricarpes* avec le faste insolent de la crinoline triomphante. Peut-être serait-il plus logique de regarder en avant au lieu de se tourner vers le passé, et, faisant état de ce qui existe, de créer, pour les femmes que nous aimons sans la moindre préoccupation d'archéologie, le bijou véritablement moderne qui siérait si bien à leur charme victorieux. Il y a là un grand effort à faire, et nous espérons vivre assez longtemps pour saluer, dans ce genre, une tentative intelligente, et peut-être un succès.

Mais quant aux modifications nouvelles qui doivent se produire dans le goût de nos artistes, d'autres les raconteront. Pour nous, nous arrêtons ici nos recherches sur l'orfévrerie et la joaillerie en France.

Si incomplet que soit notre travail, il inspirera peut-être à quelques-uns le désir d'étudier de plus près, dans les livres, dans les gravures, et surtout dans les monuments qui nous ont été conservés, l'histoire d'un art que la France a toujours regardé comme une des manifestations les plus heureuses de son esprit et de son goût. Ce que l'école française a mis dans son architecture, dans sa statuaire, dans sa peinture, elle l'a mis, à profusion et sans marchander jamais, dans les créations infiniment variées de son orfévrerie, dans la structure élégante de ses bijoux. Nous avons été, et nous sommes encore, pour tous ces arts de la somptuosité et de la parure, des inventeurs aux fantaisies inépuisables, des ouvriers merveilleux. L'histoire de l'orfévrerie en France serait vraiment intéressante à dire, et, pour nous, nous serions heureux d'avoir fourni quelques notes à celui qui voudra la raconter.

PAUL MANTZ.



LIVRES D'ART

Souvenirs de Soixante Années, *par* E. Delécluze. — *Paris*, Michel Lévy ; 1862.



N lisant les Salons et les divers articles des beaux-arts publiés dans le *Journal des Débats* par M. Delécluze, il n'est personne qui n'ait été frappé du parfum de bonne foi qui s'en dégage. Les esprits même les plus hostiles à la cause que défend l'écrivain se plaisent à saluer en lui un critique convaincu, rendent hommage à la solidité de ses jugements, assis sur une science positive, et lui savent gré de la bienveillance par laquelle il tempère la rigidité de ses principes. Le secret de ces qualités bien rares se trouve dans le nouveau livre de M. Delécluze, *Souvenirs de soixante années*. En revenant sur sa vie passée, l'auteur semble s'être proposé surtout de raconter l'histoire de sa vie intellectuelle. On assiste au développement progressif de son esprit, on le suit dans les milieux où il a puisé ses forces, on traverse avec lui les courants d'hommes et d'idées qu'il a traversés pendant plus d'un demi-siècle. Né en 1781, à peine adolescent quand se déroulèrent les drames de la Terreur, M. Delécluze fait ressortir avec justice un des malheurs de ces temps, l'absence forcée d'éducation pour toute une génération de Français. Une telle lacune n'a pu être comblée que par l'effort de la volonté individuelle, et c'est en effet à lui seul, à une énergie pleine d'initiative et de persévérance que le jeune Étienne dut sa première instruction. Il fut son professeur de latin, il fut son professeur de grec, et s'accrochant à toutes les branches, ici avec le précepteur d'un enfant de ses voisins, là avec des amis auxquels il communiquait son désir d'apprendre, il en vint à compléter, sans le secours du collége, des études littéraires véritablement fortes et sérieuses.

En 1796, Étienne Delécluze entra à l'atelier de David. Il se reposait des leçons du maître en étudiant Pline l'Ancien, en traduisant Homère, Démosthène et Sophocle, obéissant ainsi à l'impulsion générale qui poussait tous les esprits du temps vers l'antiquité, impulsion provoquée par la découverte de Pompéi et d'Herculanum, et l'étude plus attentive des temples de Pœstum et des ruines d'Athènes.

Ainsi formé à cette robuste école, encouragé par l'enseignement et l'exemple de David, l'esprit d'Étienne put traverser sans danger le courant scandinave qui prenait

sa source dans les fausses poésies d'Ossian et qui donna naissance aux premières tentatives du romantisme. Quand, plus tard, la nouvelle doctrine littéraire reçut de mains plus habiles une consécration définitive, elle devait le trouver inébranlable.

M. Delécluze voulait être peintre. De 1802 à 1804, il produisit plusieurs tableaux. « Ses premiers ouvrages, nous dit-il, consistèrent en quatre tableaux représentant les travaux pendant les différentes saisons, entourés d'arabesques, composés pour décorer la salle à manger d'une maison de campagne. » En 1807, il termina une *Assomption de la Vierge* destinée à l'église Saint-Roch; en 1808, on reçut à l'Exposition du Louvre son tableau de la *Mort d'Astyanax,* pour lequel il obtint une médaille de première classe. « A la suite du Salon de 1810, où avait été admise la composition d'*Alexandre blessé,* il fut chargé de faire quatre tableaux de scènes champêtres pour le grand salon de la Malmaison, où ils sont encore, et mit à l'Exposition de 1812 les *Mityléniens troublés pendant une fête religieuse,* et quelques petites compositions. Quant à ses derniers ouvrages, ils datent de 1814. C'est en cette triste année qu'il a achevé d'après nature trois grands dessins à l'aquarelle (on les a vus naguère exposés au boulevard des Italiens), représentant, l'un les soldats de la garde impériale blessés rentrant à Paris après l'affaire de Montmirail, l'autre une colonne de Russes faits prisonniers à cette bataille et défilant sous la porte Saint-Martin; enfin, dans une troisième composition sont rassemblées les troupes alliées après leur entrée à Paris. »

A ces travaux se borne la carrière de peintre de M. Delécluze. Lui-même nous en apprend le motif, et ce motif est trop honorable pour qu'on puisse le passer sous silence. « Les actions de Napoléon victorieux et tout-puissant étaient, dit-il, les seuls sujets que traitassent les artistes les plus renommés... Quelqu'un avertit le jeune Étienne que l'on serait assez disposé à mettre ses talents à l'épreuve, s'il voulait entreprendre un tableau dont le sujet était une anecdote relative à l'empereur. Le fait, insignifiant en lui-même, passait pour avoir été arrangé; en outre, il fallait aller solliciter la complaisance des acteurs de la scène pour avoir leur portrait; enfin Étienne, qui ne pouvait s'arrêter à l'idée d'imiter des sabres, des fusils et des uniformes sans voir s'évanouir toutes ses plus douces illusions de peintre, n'accepta pas l'offre qui lui était faite. » De tels scrupules sont aussi rares que les qualités d'esprit dont ils témoignent, et celui qu'ils ont pu arrêter a le droit de parler aux générations contemporaines.

Cependant il fallait vivre. Étienne pensa qu'il pouvait le faire avec honneur en remplissant les modestes fonctions de professeur de dessin. Bien lui en prit, car, ainsi qu'il le dit lui-même, « le professorat du dessin, qui n'apporte ordinairement point de gloire et peu de profit à ceux qui l'exercent, eut des résultats bien différents pour Étienne, qui se trouva tout à coup admis avec distinction et d'une manière vraiment amicale au milieu de familles formant une société où se réunissaient habituellement chaque semaine beaucoup d'hommes distingués de la France, et la plupart de ceux venant d'Allemagne, de Suisse et d'Angleterre pour s'arrêter à Paris. » Ces excellentes relations, outre l'agrément qu'y trouvait un esprit cultivé, lui valurent des avantages plus positifs. Le *Lycée français* se fondait alors, offrant à une société saturée de politique le frais asile des lettres et des arts. M. Delécluze fut proposé et accepté pour

rendre compte de l'exposition du Louvre, et ainsi s'ouvrit pour lui, en 1819, cette carrière d'écrivain d'art qu'il a parcourue pendant plus de quarante ans, et dans laquelle nous le trouvons encore debout aujourd'hui, salué par plusieurs comme un exemple et comme un maître.

Il serait trop long de suivre pas à pas une carrière si bien remplie. Un intervalle de trois ans sépara le premier Salon d'Étienne du second, publié en 1822 dans le *Moniteur*. Mais cette fois son sort fut fixé. Bertin-Devaux s'empara de l'écrivain et l'attacha pour toujours au *Journal des Débats*, où la mort de Boutard laissait la place vacante. Le 25 novembre 1822 parut son premier article, une notice sur Canova. D'autres suivirent sur différents sujets; en 1823 furent publiées vingt-huit lettres écrites d'Italie, puis les Salons succédèrent aux variétés et aux critiques de livres. Bref, depuis ce moment, M. Delécluze n'a cessé d'occuper au *Journal des Débats* une position environnée d'estime dont il avait eu soin dès le début de stipuler la complète indépendance. C'est alors aussi qu'il adopta comme règle de sa vie ce passage de La Bruyère, qui est un peu notre programme à tous, et que l'on ne saurait trop répéter, parce qu'il peut relever plus d'un courage et consoler plus d'un mécompte :

« Il faut en France beaucoup de fermeté et une grande étendue d'esprit pour se passer des charges et des emplois, et consentir ainsi à demeurer chez soi, et à ne rien faire. Personne presque n'a assez de mérite pour jouer ce rôle avec dignité, ni assez de fonds pour remplir le vide du temps, sans ce que le vulgaire appelle *des affaires*. Il ne manquerait cependant à l'oisiveté du sage qu'un meilleur nom; et que méditer, parler, lire et être tranquille s'appelât travailler. »

On le voit par cet aperçu, il y a profit pour tous dans le livre de M. Delécluze. Les anecdotes y abondent, les portraits, finement tracés par une plume qui n'a jamais connu le fiel, s'y rencontrent à chaque page. Des souvenirs touchants s'y mêlent aux appréciations littéraires les plus diverses. De ce volume, consacré plus particulièrement à la littérature, nous aurions voulu extraire tout ce qui se rapporte aux beaux-arts. Nous nous arrêtons devant la longueur de notre tâche. Contentons-nous de mentionner encore, parmi les travaux d'artiste de M. Delécluze, les dessins qu'il a exécutés pendant ses voyages en France; en 1820, dans la Touraine, l'Anjou, la Gascogne et les Pyrénées; en 1821, dans l'Auvergne (ceux-là sont au nombre de cent vingt); en 1822, dans les Vosges, l'Alsace et l'Oberland; et, pour achever de faire connaître l'écrivain d'art, terminons par une citation qui résume ses intentions, et, ainsi que nous l'avons dit, donne la clef des qualités de sa critique :

« Frappé depuis longtemps de l'insuffisance du savoir de ceux qui exerçaient ce genre de critique, Étienne, dès qu'il entra dans cette carrière, s'efforça d'employer un langage plus simple, à la portée de tous; de telle sorte que ses observations, comprises également par le public et les artistes, pussent établir enfin entre ces deux classes une conformité de principes et d'idées relativement aux arts. Une erreur capitale, dans laquelle sont tombés la plupart de ceux qui ont écrit sur les arts depuis Diderot, est d'avoir considéré la statuaire et la peinture presque exclusivement sous le rapport de l'expression et de l'effet dramatique. Cette tendance, qui conduit rapidement les œuvres théâtrales au mélodrame, fait tomber également les productions des arts dans le com-

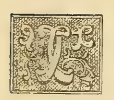
mun et le vulgaire. Étienne n'a cessé, depuis 1819 jusqu'à présent, de faire sentir aux artistes et au public combien cette doctrine fausse, présentée malheureusement avec tant d'esprit et d'éclat par Diderot, est contraire aux vrais principes de l'art. En outre, une classification erronée des beaux-arts, adoptée par notre Académie, a été souvent l'objet des observations critiques d'Étienne. S'en tenant aux dates de la fondation des Académies de peinture, de sculpture et d'architecture en France, qui en effet ont eu lieu dans cet ordre, l'Académie des beaux-arts a toujours persisté à renverser la hiérarchie naturelle et rationnelle de ces trois arts, en mettant la peinture, dérivée de la sculpture, en tête, et l'architecture, mère de ces deux arts, à la dernière place. En traitant de ces trois arts, Étienne a toujours eu soin de suivre l'ordre dans lequel ils se sont développés et qui détermina en réalité leur importance relative. Au premier aperçu, cette réforme peut paraître oiseuse et pédantesque; mais en creusant la question, on ne tarde pas à reconnaître que l'habitude que l'on a fait prendre aux artistes et au public de classer la peinture, la sculpture et l'architecture à rebours du bon sens, a imprimé dans les esprits l'idée que la peinture est le premier et le plus important des beaux-arts; d'où il résulte que, depuis près de deux siècles, les trois arts, au lieu de se prêter un mutuel secours et de se faire valoir, sont, ainsi que les hommes qui les exercent, dans un état d'hostilité continuelle. »

Un dernier mot encore. M. Delécluze nous apprend qu'il a pris plaisir à mettre en ordre tous les articles publiés par lui dans le *Journal des Débats* depuis 1822 jusqu'à nos jours. Il convient que « cette suite, non interrompue pendant quarante ans, d'appréciations faites avec sincérité sur les divers objets d'art produits pendant cette période de temps, pourrait fournir des renseignements utiles aux historiens futurs sur l'état des beaux-arts pendant une grande partie du XIXe siècle. » Pourquoi alors, lui dirons-nous avec ses amis, ne pas réimprimer en volume la collection de ses articles? Si la collection lui paraît trop considérable, un choix présenterait encore le plus vif intérêt. Que M. Delécluze se laisse donc forcer la main. Il est bon de montrer au public affairé ce que devient pour un homme de savoir et de goût l'oisiveté du sage, et combien d'œuvres sérieuses peut produire le *far-niente* de La Bruyère.

LÉON LAGRANGE.



Projet de création d'un Musée municipal des arts industriels, *par* M. Ferdinand de Lasteyrie.



ous ceux qui ont quelque souci de l'avenir sauront gré à M. Ferdinand de Lasteyrie de plaider de nouveau, avec autorité, une cause de laquelle dépend peut-être le salut des industries de luxe en France. Personne, depuis la publication des rapports de la dernière Exposition internationale, ne peut nier que notre supériorité dans les arts industriels ne soit sérieusement compromise. Notre situation, vis-à-vis des progrès réalisés par les Anglais, a été jugée si grave, que les membres du jury français ont chargé M. Mérimée de faire un travail spécial sur cette question, et d'exposer les moyens les plus propres, suivant eux, à exciter l'émulation de nos fabricants. Tous nos efforts doivent tendre, dit le mémoire, à relever les arts purs en fortifiant l'enseignement. Bien avant la commission, M. Viollet-Le-Duc, dans de remarquables articles publiés ici même, avait demandé la réforme de l'École des beaux-arts. Mais cette réforme, pour le but qu'on se propose, suffirait-elle? Nous ne le pensons point. La division du travail, qui a ses racines dans l'esprit public et qui règne jusque dans le domaine des arts, a mis entre ceux-ci et l'industrie une séparation autrefois inconnue et difficile désormais à faire disparaître. Puis, si l'enseignement peut à lui seul former des artisans estimables, il est incapable, par sa propre force, de faire surgir un artiste supérieur assez puissant pour donner aux arts et à l'industrie une impulsion féconde. Et, cependant, devons-nous attendre les bras croisés que cet homme de génie qui doit vivifier nos arts surgisse? Non, il n'y va point seulement de l'intérêt de la France, mais encore de son honneur de conserver la suprématie dans toutes les industries où le goût prédomine. L'École des beaux-arts ne s'adresse, d'ailleurs, qu'aux intelligences d'élite. Ayons donc aussi, à l'imitation de l'Angleterre et de l'Autriche qui nous devancent maintenant, une institution où chaque jour des milliers de jeunes gens pourront venir apprendre le secret de la noblesse et de la distinction dans les œuvres grecques, de l'invention et du sentiment dans celles du moyen âge, de l'éclat et de l'harmonie des tons dans celles des Orientaux. A côté de nos peintres et de nos sculpteurs appelés à porter haut le drapeau de l'art, il nous faut, pour soutenir la concurrence de l'étranger, de nombreux ouvriers capables de les comprendre et d'opposer leurs phalanges serrées et intelligentes aux quatre-vingt-dix mille élèves qui, de l'autre côté du détroit, fréquentent les écoles du musée de Kensington.

Nos collections regorgent de morceaux curieux à tous égards; nos musées, nous nous plaisons à le reconnaître, sont, sous la direction actuelle, plus accessibles au public que par le passé; des salles d'étude vont être ouvertes au Louvre; il y a là, nous ne le méconnaissons point, de grands éléments de progrès; mais tous ces éléments ne répondent point encore aux besoins de notre époque. L'Angleterre, à l'aide de son institution de Kensington, veut l'emporter sur notre industrie par le goût, oui,

par le goût. Sortons donc enfin de notre torpeur, et fondons, nous aussi, comme à Londres et à Vienne, un établissement assis sur des bases assez libérales, non-seulement pour entretenir le goût du beau chez nos dessinateurs et nos industriels déjà formés, mais pour le faire naître et le maintenir, par un enseignement sérieux, parmi tous nos ouvriers.

Je sais bien que beaucoup de personnes pensent qu'il suffit de livrer des modèles en plâtre aux élèves, et qu'il n'est nul besoin de les leur faire dessiner en complétant par la théorie l'enseignement qui se dégage de l'étude des objets mêmes. Mais c'est là une erreur grave, une erreur dangereuse surtout à notre époque, plus éprise du tour de force que de la beauté, et en un temps où chacun s'efforce de faire sortir son art des limites imposées par la raison. Chaque substance demande à être employée d'une manière spéciale; telle œuvre, qui a été conçue pour être traitée en marbre, ne peut pas être impunément traduite en bronze, en bois ou en terre, et tel vase que vous trouvez parfait avec son émail et ses couleurs sera entièrement défiguré lorsque vous lui aurez enlevé ces parties accessoires.

Aussi M. Ferdinand de Lasteyrie, d'accord avec tous les hommes de goût qui ont sérieusement réfléchi sur ces matières, ne demande-t-il point uniquement qu'on développe nos écoles de dessin telles qu'elles sont constituées aujourd'hui, mais il exprime nettement le vœu de voir se créer une institution nouvelle dotée d'un musée riche en œuvres d'art industriel. Ce musée, il voudrait qu'il fût placé entre les mains de la municipalité de Paris, et nous partageons entièrement son avis.

L'intérêt de cette ville, avons-nous dit autrefois[1], est tellement engagé dans la lutte qui commence, qu'il est permis, sans craindre de se méprendre, de compter sur son zèle. La fabrication de Paris, vouée à la production d'objets de luxe, servie par plus de quatre cent mille ouvriers qui produisent à un taux élevé et qui fournissent du travail à plus d'un million d'ouvriers habitant la province, la fabrication de Paris ne peut soutenir la concurrence étrangère que par la supériorité du goût. Plus que toute autre, elle est menacée; plus que toute autre, elle doit sentir la nécessité de se dérober à la tutelle fatale des ateliers de dessins industriels qui la maintiennent dans une ornière étroite que chaque jour voit se creuser. Il est désirable, il est utile, il est urgent que Paris réalise la pensée émise par la municipalité et par la chambre de commerce de Lyon, et que la capitale de la France possède une institution rivale de celle de Kensington, institution féconde, vraiment nationale, et de nature à immortaliser le nom du souverain qui l'aura fondée.

ÉMILE GALICHON.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 227, et *des Destinées du Musée Napoléon III; fondation d'un musée d'art industriel.* Paris, librairie de Dentu.



La Mosaique des Promenades et autres, trouvées a Reims, *par* M. Charles Loriquet. 1 *vol. in*-8 *de* xvi *et* 427 *pages, accompagnées de* 18 *planches lithographiées.* — *Reims,* P. Dubois et Brissart-Binet; *Paris,* librairie archéologique de Didron. 1862.



Si, lorsque l'on étudie la statuaire des façades de la cathédrale de Reims, on est étonné d'y reconnaître une influence antique manifeste, la surprise cesse dès les premiers pas que l'on fait dans l'église. Un magnifique sarcophage antique en marbre se présente à vous, indice, avec l'Arc de Mars, de l'importance de Reims sous la domination romaine. Là, comme partout, l'art antique a donné des leçons jusqu'à une époque qui semble répudier toute tradition avec lui, et il est indubitable que le sol de la cité doit renfermer des fragments de statuaire romaine qui étaient certainement encore à découvert au xiiie siècle. A défaut de ceux-ci, ce sont des mosaïques que l'on trouve en nombre assez considérable pour que M. Charles Loriquet, bibliothécaire et archiviste de la ville, ait pu en cataloguer et décrire dix-neuf, dont on possède les fragments d'importances diverses, et qui appartiennent à l'époque gallo-romaine.

A la suite de ces mosaïques, et comme pour justifier cette loi de tradition que nous venons d'énoncer, il s'en place une de l'époque mérovingienne. Ce pavage ornait probablement la basilique que fit construire Jovin, ce préfet de Rome dont le sarcophage est aujourd'hui placé dans la cathédrale.

Dans le chœur de l'église Saint-Remi, il y en avait une qui datait du xiie siècle et qui figurait dans un magnifique ensemble la somme des connaissances du moyen âge. C'était une encyclopédie en images. Une dernière mosaïque exclusivement formée d'ornements, et appartenant au xiiie siècle, s'étendait dans le chœur de la collégiale de Saint-Symphorien, détruite en 1796.

C'est donc un total de vingt-trois mosaïques antiques et du moyen âge que l'on sait aujourd'hui avoir existé à Reims, et que décrit et figure M. Charles Loriquet. La dernière exhumée et la plus considérable occupe dans son livre la place qui lui est due. Cette mosaïque, trouvée aux environs de la porte de Mars, à six mètres sous le sol actuel, mesure onze mètres sur huit, et n'est pas moins importante par les sujets qu'elle retrace que par ses dimensions. Ces sujets sont inscrits dans des champs, alternativement carrés et losangés, inscrits dans des encadrements de tresses, et représentent des jeux du cirque. On y voit des chasses, des combats d'animaux entre eux, d'hommes contre des bêtes, et d'hommes les uns contre les autres.

L'explication des différentes classes de combattants figurées sur la mosaïque a fourni à M. Charles Loriquet l'occasion d'une savante dissertation sur les jeux du cirque, ainsi que sur tous les problèmes qui s'y rattachent et que suscite l'étude de la mosaïque de Reims. M. Charles Loriquet y montre cette profonde connaissance des

auteurs latins, dont il avait déjà fait preuve dans un excellent *Essai sur l'éclairage chez les Romains.*

Par la comparaison avec les mosaïques jusqu'ici connues, l'auteur attribue au IIIe siècle la fabrication de celle des *Promenades de Reims*, et pense, d'après l'étude des vestiges de *tepidarium* qui l'accompagnent, qu'elle ornait le sol de l'*apodyterium*, ou vestibule intérieur de thermes d'une certaine importance.

En attendant qu'une décision ait été prise relativement à cette superbe mosaïque, les terres la recouvrent de nouveau, et nous espérons avec M. Charles Loriquet qu'un musée d'antiquités sera un jour créé à Reims, où elle sera réunie à tout ce que l'on laisse dépérir et perdre faute d'un local propre à le conserver. Mais qu'elle reste en place sous un abri spécialement destiné à la protéger et qui pourrait être le centre du musée à créer, ou qu'on la transporte ailleurs, la mosaïque de Reims sera certainement conservée, grâce au beau et bon livre que M. Charles Loriquet lui a consacré et que nous n'avons pu que très-sommairement analyser. A. D.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1863[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Æsthetics, or the Science of Beauty, by John Bascom, prof. in William's College. New-York, Crosby and Nichols, 1862; in-12 de 256 pages.

Mémoire sur les tendances de l'art, par M. le comte de Poncins. Lyon, 1863; in-8 de 15 pages.

Les intérêts populaires dans l'art. La vérité sur le Louvre, le Musée Napoléon III et les artistes industriels, par Ernest Chesneau. Paris, 1862; in-8 de 48 pages.

Essai sur le canon artistique, par le docteur E.-V. Léger. Paris, 1863; in-8 de 29 pages.

F.-W. Hunger. Correggio in seinen Beziehungen zum Humanismus. Leipzig, Weigel, 1863; grand in-8. Prix, th. 2/5.

L'apparition de la sainte Vierge à la grotte de Lourdes, près Tarbes, considérée au point de vue de l'art chrétien, par un prêtre du diocèse de Bordeaux. Bordeaux, 1863; in-12 de 23 pages. Prix, 50 c.

Points of Contact between Science and Art : a Lecture delivered at the Royal Institution, january 30, by cardinal Wiseman. London, Hurstand B., 1863; in-8 de 96 pages. Cloth, 5 sh.

Dictionnaire général des lettres, des *beaux-arts* et des sciences morales et politiques, comprenant..., par M. Th. Bachelet, une société de littérateurs, d'artistes, de publicistes et de savants, avec la collaboration et la codirection de M. Ch. Dezobry. Paris. 1862; deux parties grand in-8 de 1808 pages à deux colonnes. Prix, 25 fr.

Histoire des arts du dessin, depuis l'époque romaine jusqu'à la fin du XVIe siècle, par M. Rigollot; accompagnée d'un atlas composé de 58 planches. Tome I. Amiens et Paris, 1863; in-8 de XVII et 572 pages. Prix de ce volume : 15 fr.

Histoire de la statuaire; son origine, ses développements et sa décadence chez les différents peuples de l'antiquité, par L. Vaffier. Le Mans, et Paris, 1863; grand in-8 de 33 pages.

L'art du moyen âge et les causes de sa décadence, d'après M. Renan, par Félix de Verneilh. Paris, 1862; in-4 de 35 pages.

Étude historique sur la Statuaire au moyen âge, par M. le baron Chaubry de Troncenord. 2e partie. Sculpteurs champenois. Châlons-sur-Marne, 1863; in-8 de 44 pages.

Je n'ai pu découvrir la première partie.

Sculpture et peinture en Touraine, de l'an 1000 à l'an 1250 environ, par M. de Galembert. Caen, 1863; in-8 de 24 pages.

[1] Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 357-382; t. VIII, p. 375-383; t. X, p. 365-378; t. XI, p. 562-576; t. XII, p. 565-576 et t. XIII, p. 556-568.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Saumur, en 1862.*

Histoire de la peinture au moyen âge, suivie de l'histoire de la gravure, du Discours sur l'influence des arts du dessin, et du Musée Olympique, par T. B. Émeric David, de l'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres); avec une notice sur l'auteur, par Paul Lacroix. Paris, Ve Renouard, 1863; in-18 de xxx et 323 pages.

Histoire de l'art pendant la révolution, considéré principalement dans les estampes. Ouvrage posthume de Jules Renouvier; suivi d'une étude du même sur J.-B. Greuze; avec une Notice biographique et une Table, par M. A. de Montaiglon, Paris, 1863 ; 2 parties in-8 ensemble de 592 pages. Prix, 15 fr.

La Gazette des Beaux-Arts consacrera, dans un de ses prochains numéros, un article spécial à cette importante publication.

Les arts à Marseille, pièce de vers, par Auguste Chastanet, avocat. Marseille, 1863; in-8 de 4 pages.

Les arts à Marseille, pièce envoyée au concours proposé par la Société de l'Union des Arts de Marseille, par Ernest Lejourdan. Marseille, 1863; in-8 de 8 pages.

Les arts à Marseille, pièce de vers, par Edmond Py, professeur d'histoire au collége de Sorrèze. Marseille, 1863; in-8 de 4 pages.

Memoria sobre la propiedad industrial y artistica, escrita por el Sr. D. Miguel de Castello, y premiada por la Sociedad economica Matritense..... Madrid, 1862; in-4 de 68 paginas.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin, Perspective, Architecture, etc.

Le dessin mis à la portée de toutes les intelligences, orné de 44 sujets d'étude gradués, par Goupil. Paris, 1863; in-8 de 48 pages. Prix, 1 fr.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant..., par A. Le Béalle. Cours élémentaire. 1re et 4e partie. Paris, 1863; deux cahiers in-4 de 34 pages avec 30 planches. Prix, 4 fr.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant..., par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin. Cours supérieur. 3e partie. Ornement. Paris, 1863; in-4 de 4 pages avec 16 planches. Prix, 2 fr.

A B C du dessin et de la perspective, par Mlle Lina Jaunez et M. Théodore Delamarre. 3e édition. Paris, 1862; in-8 de 16 pages avec 8 planches. Prix : 1 fr.

Dessin linéaire à vue ou à main levée, choix de modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires à l'étude du dessin; ouvrage élémentaire, par Paul Persin, professeur de perspective et de dessin. Paris, 1852; in-4 oblong de 6 pages, avec 24 planches.

Introduction à un cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts, par le docteur Ulysse Trélat. Paris, 1863; in-8 de 23 pages.

Méthode nouvelle d'anatomie artistique, par J. B. Léveillé, dessinateur d'anatomie descriptive. Paris, 1863; in-8 de 15 pages.

Sir William Chambers. A treatise on the decorative Part of civile Architecture; with Illustrations, Notes, and an Examination of Grecian Architecture, by Joseph Gwilt. Revised and edited by W. H. Leeds. London. Lockwood, 1862; in-4. Prix, 21 sh.

III. — ARCHITECTURE.

Technologie du bâtiment, ou Étude complète des matériaux de toute espèce employés dans l'art de bâtir, considérés au point de vue de leur nature, leurs propriétés chimiques et physiques, leurs qualités et défauts, etc.; précédée de considérations sur l'hygiène, la salubrité et la disposition des constructions civiles et publiques, et de notions géologiques appliquées à la connaissance des matériaux pierreux. Par Théodore Château, chimiste. Tome I. Paris, 1863; in-8 de xxiv et 517 pages avec une carte.

Entretiens sur l'architecture, par M. Viollet-Le-Duc, architecte du gouvernement. 1re partie. Paris, 1863; in-8 de 976 pages, avec 97 bois et 10 dessins hors texte, plus un atlas petit in-f° oblong de 18 planches gravées sur acier. Prix, 40 fr.

La deuxième partie se composera de 10 à 12 entretiens, dont un sera publié chaque mois. Le prix de chaque entretien sera fixé au moment de la mise en vente.

Études architecturales à Londres en 1862, par Émile Trélat. Paris, 1863; in-8 de 75 pages.

L'art architectural en France, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV. Motifs de décoration intérieure et extérieure dessinés sur les modèles exécutés et inédits des principales époques de la renaissance, comprenant : lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, fenêtres, etc.; par Eugène Rouyer, architecte; texte par Alfred Darcel, attaché à la conservations des musées impériaux. Tome I. Paris, 1863; in-4 de 118 pages.

Ce volume se compose de 100 planches, grand in-4, gravées sur acier, par les meilleurs artistes de Paris, et divisées en 50 livraisons de 2 planches chacune. Une table et un texte sont

joints aux dernières livraisons. Prix de la livraison, 1 fr. 60 c.

Manuel général de l'ornement décoratif; étude encyclopédique sur le goût appliqué aux embellissements extérieurs et intérieurs, aux tentures, à l'ameublement, aux vases, aux costumes, à la composition des jardins, etc.; par F. Goupil, artiste de la Manufacture impériale de Sèvres. Le Mans et Paris, 1862; in-8 de 53 pages. Prix, 1 fr. 50 c.

Nouveau recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures, comprenant : intérieurs d'appartements, salles de bals et de concerts, foyers de théâtre, etc.; et contenant, en outre, un choix de grosse menuiserie et de charpenterie légère combinées avec le fer, etc.; le tout levé, dessiné et gravé par Thiollet et H. Roux. Paris, 1863; in-f° de 8 pages à 2 colonnes avec 73 planches. Prix, 20 fr.

Étude sur les hôpitaux considérés sous le rapport de la construction, de la distribution de leurs bâtiments, de l'ameublement, de l'hygiène et du service des salles de malades, par M. Armand Husson, directeur de l'administration de l'assistance publique. Paris. 1863; in-4 de 609 pages, avec tableaux, figures et 25 planches. Prix, 25 fr.

Traité des constructions rurales et de leur disposition, ou des maisons d'habitation à l'usage des cultivateurs...; terminé par une bibliographie spéciale, par Louis Bouchard, propriétaire. 1re partie. Paris, 1863; in-8 de XVI et 228 pages, avec 86 planches.

Habitations à l'usage des cultivateurs, dispositions spéciales pour les ouvriers ruraux, pour le chef d'une petite culture, pour celui d'une moyenne exploitation, pour le directeur d'un grand domaine, par Louis Bouchard, propriétaire. Paris, 1863; in-8 de 48 pages, avec 22 planches. Prix, 4 fr.

L'art des jardins, ou Études théoriques et pratiques sur l'arrangement extérieur des habitations, suivi d'un Essai sur l'architecture rurale, les cottages et la restauration pittoresque des anciennes constructions, par le Comte de Choulot. 3e édition. 1re et 2e livraison. Paris, 1863 ; in-4 de 46 pages.

La première édition est de 1854, in-4 ; la deuxième de 1858.

Études pratiques sur la construction des planchers et poutres en fer, avec notice sur les colonnes en fer et en fonte, par César Jolly et Jolly fils, ingénieurs civils, constructeurs. Paris, 1862; in-8 de 143 pages.

Une excursion au château d'Anet, par E. de La Querière. Rouen et Paris, 1862; in-8 de 24 pages avec 4 gravures.

Recherches sur l'architecture du moyen âge et de la renaissance à Lyon, et dans les départements limitrophes, par P. Martin, architecte. Lyon, 1862; in-4 de IX et 6 pages.

Tiré à 150 exemplaires.

Recherches sur le caractère architectural de la cathédrale de Lyon, présentées au Congrès archéologique, par M. Savy. Caen, 1863; in-8 de 25 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Lyon en 1862, par la Société française d'archéologie.*

Essai historique aur l'ancien palais de justice de Marseille, par Augustin Fabre. Marseille, 1863; in-8 de 27 pages.

L'Ochsenfeld, ses antiquités, ses traditions, par M. Ingold. Strasbourg, 1862; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Notice historique sur l'arc de triomphe de l'Étoile, publiée par Jules Thierry et Gustave Coulon, inspecteurs du monument. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris, 1862; in-8 de 30 pages.

Civilisation. Travaux de Paris. Les trois nouveaux théâtres, par Arbelli. Paris, 1863; in-8 de 19 pages.

Projet d'un nouveau théâtre, par Eugène Minot. Charleville et Paris, 1862; in-16 de 23 pages. Prix, 1 fr.

Edifices de Pise relevés, dessinés et décrits par Georges Rohault de Fleury. Paris, 1863; in-4 de 20 pages à deux colonnes, avec 21 planches.

Note sur le pont en pierre de la ville de Rouen, par E. de La Querière. Rouen, 1862; in-8 de 4 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie,* du 30 septembre 1862.

Inauguration d'un monument à Thurins, le 26 octobre 1862, à la mémoire des familles Dugas, de Fabrias et de Rosière, descendants de Charlemagne. Discours prononcé par M. Joseph Lentillon. Lyon, 1862; in-8 de 15 pages. Prix, 25 c.

IV. — SCULPTURE.

Inauguration de la statue d'Esquirol le 22 novembre 1862. Maison impériale de Charenton. Paris, 1863; in-8 de 56 pages, avec une gravure.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Raphaël et l'antiquité. Le triomphe de Galatée, par F.-A. Gruyer. Paris, 1863; grand in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Iconographie de la Vierge, type principal de l'art chrétien depuis le IVe jusqu'au XVIIIe siècle, par Édouard Laforge. Lyon, 1863; in-4 de XII et 335 pages.

Papier vergé.

Die Wandgemälde in dem Chor der Kirche des Neuhofs. (Les peintures murales de l'église de Neuhof, diocèse de Strasbourg, exécutées en 1860 et 1861, par M. Oster de Strasbourg). Strasburg, 1862 ; in-18 de 16 pages.

Les artistes, les expositions, le jury, par Henri Le Secq. Paris, 1863; in-8 de 24 pages.

La peinture à l'exposition universelle, étude sur l'art contemporain, par Ferdinand de Lasteyrie, membre de l'Institut. Paris, 1863; grand in-18 de 197 pages. Prix, 2 fr.

Réunion d'articles publiés dans *le Siècle*.

Les Beaux-Arts à l'exposition de Londres, par A. Proust. La Rochelle, 1862; in-12 de 67 pages.

Exposition artistique et archéologique d'Elbeuf, en juillet 1862. Compte rendu, par M. Raymond Bordeaux. Caen, 1863; in-8 de 22 pages.

Extrait de l'*Annuaire de l'Association normande*, pour 1863.

Les trésors d'art de la Provence exposés à Marseille en 1861, par Marius Chaumelin. Marseille et Paris, 1862; in-8 de 291 pages.

Tiré à 500 exemplaires.

Le Musée départemental et d'antiquités de Rouen. Agrandissement et classification, par Paul Baudry. Rouen, 1862; in-8 de 36 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen*, des 10, 11 et 12 novembre 1862.

Revue archéologique de l'exposition des beaux-arts de Rouen, par Paul Baudry. Rouen, 1862; grand in-12 de 23 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen*. Octobre 1862.

Revue de l'exposition des beaux-arts de Rouen, par M. Louis Delamarre de Boutteville. Année 1862. Rouen, 1862; in-8 de 117 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen*.

L'exposition de peinture de Rouen en 1862, par Gustave Gouellain. Rouen, 1863; in-8 de 67 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*, numéros des 31 octobre et 30 novembre 1862.

Visite à travers l'exposition de la Société des amis des arts de Saint-Étienne, par C. Terme. Saint-Étienne, 1863; in-8 de 59 pages.

Publié par la Société des Amis des arts.

VI. — GRAVURE.

Studies from the great masters, engraved and printed in colours. With prose by William Dickes. Illustrations by Rev. Bennet G. Johns. London, Hamilton, 1863; in-f°. Cloth, 21 sh.

Des portraits d'auteurs dans les livres du XVe siècle, par Jules Renouvier, avec un avant-propos par Georges Duplessis. Lyon et Paris, 1863; in-8 de 22 pages. Prix, 2 fr. 50 c.

Tiré à 214 exemplaires : 200 sur papier teinté à l'antique; 10 sur papier vergé de Hollande; 4 sur peau de vélin.

Liste alphabétique des portraits dessinés, gravés et lithographiés, de personnages nés en Lorraine, pays Messin, et de ceux qui appartiennent à l'histoire de ces deux provinces, avec une courte notice biographique sur chaque personnage, l'indication du format des portraits et les noms des artistes dont ils sont l'œuvre. 2e édition, corrigée et considérablement augmentée, par Soliman Lieutaud. Versailles et Paris, 1863; in-8 de VIII et 183 pages.

L'amour et Psyché, d'après le roman d'Apulée, suite de vingt planches dessinées et gravées à l'eau-forte, par Lorenz Frolich. Paris, 1862; in-f°. Prix, 30 fr.

Voir la *Chronique des Arts*, 2e série, page 15.

Dessins de Victor Hugo, gravés par Paul Chenay; texte par Théophile Gautier, précédé d'une lettre de l'auteur à l'éditeur. Paris, 1862, in-4 de 28 pages, avec 25 dessins. Prix, 20 fr., broché; 25 fr. relié.

Titre rouge et noir.

La légende du juif errant, compositions et dessins par Gustave Doré, gravé sur bois par Rouget, Jahyer et Gauchard. Poëme avec prologue et épilogue par Pierre Dupont. Préface et notice bibliographique par Paul Lacroix (bibliophile Jacob); avec la ballade de Béranger, mise en musique par Ernest Doré. 2e édition. Paris, au *Magasin pittoresque*, 1862; grand in-f° de 12 pages et 12 gravures. Prix, 10 fr.; cartonné 12 fr.

La première édition est de 1856, in-f° de 12 planches.

Essai de bibliographie, contenant l'indication des ouvrages relatifs à l'histoire de la gravure et des graveurs, par Georges Duplessis. Paris, 1862; in-8 de 48 pages.

Tiré à un très-petit nombre d'exemplaires.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité, Moyen âge, Renaissance, Temps modernes, Monographies provinciales, Céramique, Mobilier, Tapisseries, Costumes, Livres, etc.

Grande inscription du palais de Khorsabad, publiée et commentée par MM. J. Oppert et

J. Ménant. Paris, Imprimerie impériale, 1863; in-8 de 26 pages avec 21 planches.

Extrait du n° 2 de l'année 1863 du *Journal asiatique.*

Rapport à S. Exc. M. le ministre d'État sur les inscriptions assyriennes du British Museum, par M. Joachim Ménant. Paris, 1863; in-8 de 32 pages.

Mémoire ou travaux originaux présentés et lus à l'Institut égyptien, publiés sous les auspices de S. A. Mohammed-Saïd, vice-roi d'Égypte, sous la direction de M. le docteur B. Schnapp, secrétaire de l'Institut égyptien. Tome I. Paris, 1862; in-4 de XVI et 762 pages. Prix, 20 fr.

Une excursion aux ruines de Carthage. Auch, 1853; in-8 de 25 pages.

Ruined Cities within Numidian and Carthaginian Territories, by N. Cavis. London, Murray, 1863; in-8 of pp. 400, with map and illustrations. Cloth, 16 sh.

L'Acropole d'Athènes, par H. Beulé. Nouvelle édition. Paris, 1863; in-8 de 406 pages, avec 5 planches.

La première édition est de 1853, 2 vol. in-8, avec 8 planches.

E. Curtius. Attische Studien. I. Pnyx und Stadtmauer. Gœttingen, Dieterich, 1863; grand in-4. 4/5 th.

Die Ruinen Roms und der Campagna, von F. Reber. Leipzig, Weigel, 1862; grand in-4. Prix, 24 th.

Herculanum et Pompéi. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après *le Antichitta di Ercolano, il Museo borbonico* et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits et gravés au trait sur cuivre par H. Roux aîné, et accompagné d'un texte explicatif par M. L. Barré. Tome VIII. Musée secret. Paris, 1862; grand in-8 de 235 pages, avec 60 planches.

Réimpression du dernier volume d'un ouvrage publié par livraison en 1840.

Représentation d'Hercule, vainqueur des géants dans le Nord-Est de la Gaule, par M. Bretagne. Nancy, 1862; in-8 de 16 pages avec une planche.

Cités et ruines américaines. Mila, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal; recueillies et photographiées par Désiré Charnay; avec un texte par M. Viollet-Le-Duc, architecte du gouvernement; suivi du Voyage et des documents de l'auteur. Paris, 1863; in-8 de IX et 557 pages, avec gravures sur bois, plus un atlas de 49 planches, grand in-f°. Prix, 500 fr.; le texte seul, 12 fr.

Notice sur l'église d'Ablain-Saint-Nazaire, par Achmet d'Héricourt. Arras, 1863; in-4 de 14 pages.

Tombes celtiques de l'Alsace, suite des Mémoires présentés au comité de la Société pour la conservation des monuments historiques à Strasbourg, par Maximilien de Ring, secrétaire de la Société. 2[e] édition. Strasbourg, 1862; in-f° de 42 pages, avec 14 planches.

Quelques notes historiques et archéologiques communiquées à la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, par Henri Bardy. Strasbourg, 1862; in-8 de 8 pages, avec planches.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

L'ancienne Alsace à table. Étude historique et archéologique sur l'alimentation, les mœurs et les usages épulaires de l'ancienne province d'Alsace, par Charles Gérard, avocat. Colmar, 1862; in-8 de X et 271 pages.

Études sur les voies romaines du département de l'Aube non indiquées dans les anciens itinéraires, par M. Boutiot. Troyes, 1862; in-8 de 35 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.* Tome XXVI, 1862.

Mémoire sur les voies romaines du département de l'Aube consignées dans les anciens itinéraires, par M. Corrard de Bréban, président de la Société académique de l'Aube. Troyes, 1862; in-8 de 63 pages, avec une carte.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.* Tome XXVI, 1862.

Notice descriptive et historique sur l'église de Saint-Nicolas de Braye-sur-Somme, par M. l'abbé J. Grosselin. Amiens, 1862; in-8 de 58 pages avec une planche.

Rapport sur des fouilles archéologiques faites à Cassel (Nord) et à Wissant (Pas-de-Calais), par M. L. Cousin, membre de l'Institut des provinces. Caen, 1863; in-8 de 40 pages avec un plan.

Extrait du 26[e] volume de la *Société française d'archéologie.*

Pierres tombales et obituaire de Notre-Dame-en-Vaux, de Châlons-sur-Marne; suivis de la description des pierres tombales du couvent de Saint-Joseph et de diverses omises à la cathédrale. Châlons-sur-Marne et Paris, 1863; in-12 de 12 pages.

Invocations aux saints dont les statues se trouvent dans l'église de Saint-Pierre de Maché (Chambéry). Chambéry, 1862; in-32 de 32 pages.

Exploration des tumulus du département du Finistère (rapport adressé à M. de Caumont), par M. Du Chatellier, membre de l'Institut des provinces. Caen, 1863; in-8 de 33 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Saumur en 1862.*

Notice sur la découverte des ruines gallo-romaines à Gien-le-Vieux, par M. Bréan, faisant fonction d'ingénieur à Gien. Gien, 1863; in-8 de 14 pages.

Notice historique sur la cathédrale de La Rochelle, par Cholet, chanoine. La Rochelle, 1862; in-8 de 135 pages. Prix, 1 fr.

Lettre à MM. les membres de la Société historique et archéologique de la Loire, par Aug. Boullier. Statistique monumentale; Codex diplomaticus; Patois du Forez. Roanne, 1862; in-8 de 15 pages.

Notice sur la découverte de l'amphithéâtre antique et des restes de l'autel d'Auguste à Lugdunum, lue au congrès de la Société française d'archéologie, à Lyon, le 19 septembre 1862, par C. C. Martin-Daussigny. Caen, 1863; in-8 de 38 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Lyon en 1862, par la Société française d'archéologie.*

Les anciens hôtels de ville, ou maisons communes de Lyon. Notice rédigée sur les documents originaux par Vital de Valous, bibliothécaire-adjoint du palais des arts. Lyon, 1863; in-8 de 39 pages.

Monuments gaulois du département de Maine-et-Loire, par M. Godard-Faultrier, directeur du Musée des antiquités d'Angers. Angers, 1862; in-8 de 138 pages, avec 7 planches.

Notice historique sur les anciennes rues de Marseille démolies en 1862 pour la création de la rue impériale, par Auguste Fabre, président de la commission d'archéologie. Marseille, 1863; in-8 de 312 pages.

Des antiquités et principalement de la poterie romaine trouvées à Moutans, près Gaillac (Tarn), par M. Élie A. Rossignol, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, 1863; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen.

Fouilles de Neuvy-sur-Baranjon. Réponse à M. Léon Renier, par M. H. Boyer. Bourges et Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

Essai sur la destination première de la Maison-Carrée, par M. Auguste Pelet. Nîmes, 1863; in-8 de 66 pages, avec un plan.

Guide aux monuments de Nîmes et au pont du Gard..., par L. Boucoiran. Nîmes, 1863; in-8 de 47 pages, avec un plan de la ville et 8 gravures impr. à deux teintes.

Hôtel d'Artois, à Paris, par le comte Achmet d'Héricourt. Arras, 1863; in-4 de 10 pages.

Extrait de la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais.*

Archéologie rouennaise. Le vieux Rouen sous les Romains, etc., par J. M. Thaurin. Rouen, 1862; in-4 de 4 pages à deux colonnes.

Extrait du *Journal de Rouen,* des 29 juillet et 2 août 1862.

Archéologie rouennaise, par J. M. Thaurin. Musée départemental des antiquités. Rouen, 1863; in-4 de 7 pages à deux colonnes.

Fouilles du mont Saint-Michel en Carnac, faites en septembre 1862, par René Galles, sous-intendant militaire. Vannes, 1862; in-8 de 14 pages. Prix, 30 c.

Mémoire sur les fouilles exécutées à Santa-Sabina (1855-1857), par M. Descemet. Paris, Impr. impér., 1863; in-4 de 37 pages, avec un plan.

Département de la Côte-d'Or, arrondissement de Beaune.

Dictionnaire archéologique de l'arrondissement de Soissons, par de Lapràirie. Canton de Soissons. Laon, 1862; in-8 de 14 pages.

Notice sur Vétheuil et son église, monument historique, par l'abbé Amaury, curé de Vétheuil. Paris, 1863; in-8 de 23 pages.

Note sur des bracelets présumés celtiques, découverts à Vinol, près Montbrison (Loire), par M. Vincent Durand. Caen, 1863; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Bulletin monumental,* publié à Caen, par M. de Caumont.

Trésor de l'église Saint-Marc, à Venise, par Julien Durand. Paris, 1862; in-4 de 67 pages, avec planche. Prix, 4 fr. 50 c.

Le triptyque de Gimont, monument du XVIe siècle, à la louange des saints apôtres de Provence : Marie Madeleine, Marthe et Lazare, par l'abbé A. Estingoy. Auch, 1662; in-8 de 47 pages.

Extrait du *Bulletin d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch.*

Collection de plombs historiés, trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais. 2e série. Enseignes de pèlerinages. Paris, 1863; in-8 de IV et 224 pages avec 170 figures. Prix, 15 fr.

Pour la première série, voir la *Gazette des Beaux-Arts.*

Notice sur les manufactures de tapisseries, d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde, par Cyprien Pérathon, président de la chambre consultative des arts et manufactures d'Aubusson. Limoges, 1863; in-8 de 132 pages.

Les tapis et les tapisseries à l'Exposition universelle de 1862, par W. Chocquel, fabricant de tapis, etc. Paris, 1862; in-8 de 27 pages.

Collection Sauvageot, dessinée et gravée à l'eau-forte, par Édouard Lièvre; accompagnée d'un texte historique et descriptif, par A. Sauzay, conservateur-adjoint des musées impériaux. 1re livraison. Paris, 1863; in-f^o de 12 pages, avec 4 planches.

On annonce 30 livraisons mensuelles de 4 planches chacune, tirées sur chine et accompagnées d'un texte. Prix de la livraison, 6 fr.

Les terres émaillées de Bernard Palissy, inventeur des rustiques figulines. Étude sur les travaux du maître et de ses continuateurs; suivie du Catalogue de leur œuvre, par A. Tainturier. Ouvrage enrichi de planches et de gravures dans le texte. Dijon et Paris, 1863; in-8 de 137 pages.

Voir la *Chronique des Arts,* 2e série, page 188.

Les faïences d'Oiron, lettre à M. Riocreux, conservateur du musée de Sèvres, par Benjamin Fillon. Sans lieu ni date (Fontenay-Vendée, Robuchon, 8 décembre 1862); in-8 de 8 pages.

Papier vergé. — Découverte de la véritable origine des faïences connues, jusqu'ici, sous le nom de *Faïences de Henri II.*

Cette brochure a été reproduite dans le *Cabinet de l'amateur,* de M. Eug. Piot, 2e année, nº 21, pages 62-63 (couverture), et avec de nouvelles notes et additions de l'auteur, dans la *Chronique des arts et de la curiosité,* nº du 4 janvier 1863, pages 67-69.

Lettre à M. B. Fillon, à propos de sa brochure intitulée : les Faïences d'Oiron, par Henri Delange. Paris, 1863; in-8 de 8 pages.

Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales, par M. J. C. Davilliers. Paris, 1863; in-8 de 144 pages. Prix, 4 fr.

Vitraux du Grand-Andely, par Édouard Didron. Paris, 1863; in-4 de 36 pages avec 2 planches. Prix, 4 fr.

Étude sur les cloches, lettre à M. Didron, directeur des *Annales archéologiques*, par Claude Sauvageot. Paris, 1863; in-4 de 36 pages, avec une planche. Prix, 3 fr. 50 c.

Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon, étudiés au point de vue de leur illustration, par Éd. Fleury. 1re partie. VII, VIII, IX, X, XI et XIIe siècle. Laon, 1862; in-4 de 123 pages, avec 25 planches.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tome XIV, page 170.

Études sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire, par M. Édélestand Du Méril. Paris, 1862; in-8 de 514 pages.

Salammbô, par Gustave Flaubert. Paris, 1862; in-8 de 475 pages. Prix, 6 fr.

Voir la *Chronique des arts et de la curiosité,* 2e série, page 15.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Notice sur une médaille hébraïque trouvée à Bousse, par M. Éliézer Lambert. Metz, 1863; in-8 de 7 pages, avec une planche.

Extrait du *Bulletin mensuel de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle.* Janvier 1863.

Note sur une trouvaille de monnaies faite près de Dieulouard, par M. Monnier. Nancy, 1863; in-8 de 34 pages, avec planche.

Quelques mots sur Alice-Sainte-Reine, avec deux planches de médailles gauloises, etc., par G. Charleux. Autun et Paris, 1863; in-8 de 24 pages.

Note sur des pièces de monnaie en argent, trouvées à Authon (Loir-et-Cher), par M. Jules Chautard, professeur à la Faculté des sciences de Nancy; suivie d'une Note sur une découverte de petites pièces de monnaie à Hottot en Auge (Calvados), par le même. Vendôme, 1862; in-8 de 8 pages, avec planche.

Extrait du quatrième *Bulletin de la Société archéologique de l'Angoumois.* Octobre 1862.

Description de monnaies françaises, royales et féodales, décrites par J. Charvet. Paris, 1863; grand in-8 de VIII et 102 pages, avec 4 planches et des figures dans le texte.

Collection de sceaux, par M. Douët d'Arcq, sous-chef de section aux Archives de l'empire. 1re partie. Tome I. Paris. 1863; in-4 de CXV et 744 pages. Prix, 30 fr.

Ministère d'État. Archives de l'empire. — Inventaires et documents publiés par ordre de l'empereur, sous la direction de M. le comte de Laborde.

Notice sur deux sceaux en métal des empereurs Frédéric Ier et Louis V, par M. Huillard-Bréholles. Paris, 1863; in-8 de 15 pages, avec une planche.

Extrait du vingt-septième volume des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France.*

Notice historique sur les armoiries, scels et bannières de la ville de Cassel, de ses seigneurs et dames, de sa noble cour, de sa châtellenie, de ses justices secondaires et de ses institutions religieuses, par le docteur P. J. E. de Smyttere. Lille, 1862; in-8 de 119 pages, avec 12 planches.

Extrait des *Annales du comité flamand de France.* Tome VI.

IX. — THÉATRE.

Musique.

Étude sur le théâtre antique au point de vue des décors, des machines et des masques. De la voix chez nos acteurs modernes, par M. René Clément. Paris, 1863; in-8 de 23 pages.

Recherches sur la scène antique, justifiées par l'étude du théâtre d'Orange, par Auguste Pelet. Nîmes, 1862; in-8 de 55 pages, avec une planche.

Note sur Benoet du Lac, ou le Théâtre et la Basoche à Aix, à la fin du XVIe siècle, par A. Joly, professeur à la Faculté des lettres d'Aix. Lyon et Paris, 1862; in-8 de 105 pages.

Titre rouge et noir. — Tiré à 150 exemplaires; 75 sur papier vergé teinté; 70 sur papier de Hollande; 5 sur papier de couleur.

Étude sur la dramaturgie de Lessing, par H. Schmidt, professeur agrégé de langue allemande. Colmar, 1862; in-8 de 61 pages.

Extrait de la *Revue d'Alsace*.

Note sull'arte drammatica rappresentativa. Milano, 1862; in-12. Prix, 2 lir. ital.

Estudios teatrales. Apuntes sobre el actor, por D. Jaime Cabanellas. Palma, Villalonga, 1861; in-8 de 32 paginas.

U. Baudissin. Kleinigkeiten für das Theater. Altona, Mentzel, 1862; in-8. Prix, 2/3 th.

La comédie en France au XVIe siècle, par Émile Chasles. Paris, 1862; in-8 de 219 pages.

De l'influence du théâtre sur la classe ouvrière, lectures faites le 22 et le 29 juin 1862, aux conférences de l'Association polytechnique, par M. Édouard Thierry, administrateur général du Théâtre-Français. Paris, 1862; grand in-18 de 90 pages.

Extrait du *Moniteur*.

L'art théâtral, par M. Samson, de la Comédie-Française, orné de portraits photographiés par Franck, d'après les originaux. 1re partie. Paris, 1862; in-8 de 192 pages, avec 5 portraits. Prix, 10 fr.

Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par Charles Magnin, membre de l'Institut. 2e édition, revue et corrigée. Paris, 1862; in-18 de 360 pages. Prix, 3 fr.

Bibliothèque contemporaine.

La première édition : Paris, 1852; grand in-8 de 346 pages est un tirage à part de la *Revue des Deux Mondes*, 15 juin, 1er août, 15 septembre 1850; 1er juin 1851; 15 mars 1852.

Histoire du boulevard du Temple, depuis son origine jusqu'à sa démolition, par Théodore Faucheur. Paris, 1862; in-18 de 111 pages. Prix, 1 fr.

Études littéraires et philosophiques sur la musique ancienne et moderne, par Émile Duboc fils, membre de la Société havraise d'études diverses. Le Havre, 1862; in-8 de 72 pages.

Précis de l'histoire de la musique, depuis les temps les plus reculés, suivi de Notices sur un grand nombre d'écrivains didactiques et théoriciens de l'art musical, par Jean Andries, directeur honoraire du Conservatoire de Gand. Gand, 1863; grand in-8 de 312 pages. Prix, 6 fr.

Histoire de la musique, par Délerot. Paris, 1862; in-plano, avec portrait.

Tableaux instructifs et amusants.

Histoire de la musique en Russie. 1re partie, suivie d'un choix de morceaux de chants d'Église anciens et modernes, par le prince Youssoupoff. (Traduction française). Paris, 1862; grand in-8 de 164 pages.

Essai philosophique sur l'harmonie, par J. G. L. Gros. Montauban, 1863; in-8 de 35 p.

Thirty Year's Musical Recollections, by F. Henry Chorley. London, 1862; 2 vols post 8°. Cloth, 21 sh.

Traité des principes théoriques qui régissent la musique, ou Introduction à l'étude du solfége, par A. Lair de Beauvais. Paris, l'Auteur, 1862; in-8 de 109 pages.

Du rhythme qui convient au plain-chant, par M. Aloys Kunc, maître de chapelle de la métropole Sainte-Marie d'Auch. Paris, 1863; in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires du Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'Église*.

Décadence et restauration de la musique religieuse, par MM. Couturier, de la maîtrise de la cathédrale de Langres. Langres et Paris, 1862; in-8 de 149 pages.

L'orgue, sa connaissance, son administration et son sens, par M. Joseph Régnier, prêtre. 2e édition. Nancy, 1862; in-8 de XIV et 488 pages.

Étude sur l'orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture d'orgue moderne, par M. l'abbé Lamazou. Paris, 1863; in-8 de 126 pages, avec deux planches.

Musique et musiciens, par Oscar Comettant. Paris. 1862; in-18 de 259 pages.

A travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques, par Hector Berlioz. Paris, 1862; in-18 de 342 pages. Prix, 3 fr.

Bibliothèque contemporaine.

Les beaux-arts dans la famille, archives et curiosités historiques, anecdotiques, biographiques, littéraires et bibliographiques, rétrospectives et actuelles de l'art musical, et des arts du dessin, recueillies et mises en ordre, par E. Van Gils. Enseignement théorique et pratique. 1re livraison. Série sur l'art musical. Paris, 1862; grand in-8 de 12 pages.

Cet ouvrage est divisé en deux séries distinctes de deux volumes, publiés chacun en 12 livraisons composées de 32 pages de texte, et d'un cahier de musique pour la série musicale, ou de modèles (sépias, mines de plomb, etc.) pour celle des arts du dessin. Il paraît une livraison à la fin de chaque mois, à partir d'octobre 1862. Pour Paris, la livraison complète, 1 fr.; le texte seul, 60 c. Départements, 1 fr. 20 c. et 70 c.

Douze jours à Londres; voyage d'un mélomane à travers l'Exposition universelle, par le comte Ad. de Pontécoulant. Meaux et Paris, 1862; in-18 de 336 pages. Prix, 3 fr.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens. 19e année, 1862. Paris, 1862; in-8 de 44 pages. Prix, 2 fr. Pour les sociétaires, 50 fr.

Annuaire spécial des artistes musiciens, par Mme J. de B. 1re année. 1863. Paris, 1863; in-12 de 258 pages. Prix, 3 fr.

X. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, par Adolphe Siret. 2e édition. 1re et 2e livraison. Bruxelles, A. Lacroix et Ce, 1862; grand in-8 à deux colonnes de 208 pages.

Prix de la livraison, 2 fr. 50 c. — La première édition est de Bruxelles, Périchon, 1848; grand in-8 de XII et 528 pages, avec 9 planches ou monogrammes.

Catalogue général des ventes publiques de tableaux et estampes, depuis 1737 jusqu'à nos jours, contenant : 1° les prix des plus beaux tableaux, dessins, miniatures, estampes, ouvrages à figures et livres sur les arts; 2° des notes biographiques formant un dictionnaire des peintres et des graveurs les plus célèbres de toutes les écoles, par M. P. Defer. 1er partie. Estampes. 1re livraison. Paris, 1863; in-8 de 222 pages.

Notice sur quelques graveurs nancéens du XVIIIe siècle et sur leurs ouvrages, par M. Beaupré, Dominique Collin, Y. D. Collin, Hœrpin. Avec un *fac-simile* de la gravure de D. Collin représentant la vue d'Heillecourt. Nancy et Paris, 1862; in-8 de 92 pages, avec une gravure.

Biographies artistiques, ou Notes et documents pour servir à l'histoire musicale de Douai, par M. Léon Nutly. Douai, Wartelle, 1863; in-8 de 160 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'agriculture,* etc., de Douai.

Études historiques et archéologiques sur la ville de Coulommiers, par Anatole Dauverge. Biographie : Pierre Bourdon, graveur; Théodore Feuillet, graveur. Histoire, etc. Coulommiers, 1863; in-8 de 39 pages.

Musiciens français du XVIIIe siècle. Dezèdes, par Arthur Pougin. Paris, 1862; in-8 de 38 pages.

Extrait de la *Revue et Gazette musicale de Paris.* — Ne se vend pas.

M. A. Pougin avait déjà publié : André Campra. Paris, 1861; in-8 de 23 pages, et : Gresnick. Paris, 1862; in-8 de 23 pages.

M. Galeotti. — Preliminari alla storia di Antonio Gagini, scultore siciliano del secolo XVI, e della sua scuola. Palermo, 1862; in-8 di pag. 46. Prezzo, 3 lire ital.

L'art au XVIIIe siècle. — Greuze, étude par Edmond et Jules de Goncourt. Lyon et Paris, 1863; in-4 de 28 pages, avec quatre dessins gravés à l'eau-forte. Prix, 5 fr.

Tiré à 200 exemplaires sur papier vergé. Les planches sont effacées après le tirage. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié cette étude dans son tome XIII, et a parlé des livraisons précédentes : *Watteau, Prudhon, Boucher.*

F. Halévy, sa vie et ses œuvres. Récits et impressions personnelles. Simples souvenirs, par Léon Halévy. Paris, 1862; in-8 de 48 pages.

F. Halévy, notice biographique, par Adolphe Catelin. Paris, 1863; grand in-8 de 16 pages. Prix, 1 fr.

Leben Michelangelo's, von H. Grimm. Hannover, Rümpler, 1861; 23. Theil, grand in-8. Prix, 1/3 th.

Mozart, von L. Rohl. Stuttgart, Bruckmann, 1862; grand in-8. Prix, 3 th. 9 ngr.

L'archéologue Jérémie-Jacques Oberlin, par Louis Spach, archiviste du département du Bas-Rhin. Strasbourg, 1862; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Phidias, drame antique, par M. Beulé, membre de l'Institut. Paris, Hachette, 1863; in-18 de 351 pages. Prix, 3 fr. 50 c.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tome XII, pages 321-349.

Pujol (Alexandre-Denis-Abel de), par M. A. Couder, de l'Institut. Paris, 1862; grand in-8 de 4 pages à deux colonnes.

Extrait de la deuxième édition de la *Biographie Michaud,* tome XXXVI.

Rauch (Christian-Daniel), par M. A. Couder, de l'Institut. Paris, 1862; in-8 de 4 pages à deux colonnes.

Tirage à part de la *Biographie Michaud.*

Jacques Réattu, peintre d'histoire, etc. Notice biographique, par Jules Canonge. Nîmes, 1863; in-32 de 28 pages.

Maddalena Ristori. Racconto de l'abate Carmelo. Catania, 1862; in-12. Prix, 1,70 lire ital.

Rochette (Désiré-Raoul), par M. Paulin Paris, de l'Institut. Paris, 1863; grand in-8 de 15 pages à deux colonnes.

Extrait de la *Biographie Michaud,* tome XXXVI.

J. G. Droysen. Schiller, Thorwaldsen, David, Beethoven. Ein Bruchstück aus der Weltgeschichte der Kunst. Festrede am Schillertage in Leipzig, 1863. Jena, Hochhausen, 1863; in-8. Prix, 1/5 th.

C. Glümer. Erinnerungen an Wilhelmine Schrœder-Devrient. Leipzig, Barth, 1862; in-8. Prix, 1 th.

A. von Wolzogen. Wilhelmine Schrœder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas. Leipzig, Brockhaus, 1863; in-8. Prix, 1 th. 1/3.

Horace Vernet à Versailles, au Luxembourg et au Louvre. Critique et biographie, par J. Bertholon et C. Lhote. Paris, 1863; in-8 de 32 pages. Prix, 75 c.

La Société libre des beaux-arts à Horace Vernet, par J. B. Fournier. Paris, 1863; in-8 de 7 pages.

En vers.

Weber. Essai de critique musical, par H. Barbedette. Paris, 1862; in-8 de 80 pages. Prix, 2 fr.

A paru dans *le Ménestrel*.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

W. v. Kaulbach's Zeitalter der Reformation; in photographischen Nachbildungen, von J. Albert, mit Text von Lœher. Stuttgart, Bruckmann, 1862; in-4. Prix, 2/3 th.

Historische und biographische Erlæuterungen zu W. von Kaulbach's Zeitalter der Reformation, von F. Lœher. Stuttgart, Bruckmann, 1862; grand in-8. Prix, 16 ngr.

J. Gerlach. Die Photographie als Hülfsmittel mikroskopischer Forschungen. Leipzig, Engelmann, 1862; grand in-8. Prix, 1 th. 1/3.

Le soleil de la photographie. Traité complet de la photographie..., par M. Legros, professeur. Paris, 1863; in-8 de 392 pages. Prix, 10 fr.

Photographie. Procédé infaillible, simple et économique pour le tirage des portraits à fonds dégradés, dits vignettes anglaises, par E. Marguery. Rouen et Paris, 1863; in-8 de 15 pages. Prix, 1 fr.

Rapport sur la planchette photographique de M. Auguste Chevallier, par M. A. d'Abbadie, rapporteur de la commission. Paris, 1863; in-8 de 14 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de géographie*, décembre 1862.

Répertoire encyclopédique de photographie, comprenant par ordre alphabétique tout ce qui a paru et paraît en France et à l'étranger, depuis la découverte par Niepce et Daguerre de l'art d'imprimer au moyen de la lumière, et les notions de chimie, physique et perspective qui s'y rapportent, par H. de La Blanchère, peintre et photographe. Partie alphabétique, non périodique. Paris, 1863; 2 vol. in-8.

Histoire générale abrégée de la photographie, par J. Thierry. Dieppe, 1862; in-16 de 29 pages.

Manuel bibliographique du photographe français, ou nomenclature des ouvrages publiés en France, depuis la découverte du daguerréotype jusqu'à nos jours, par E. B. de L. Paris, 1863; in-12 de 22 pages.

PAUL CHÉRON.

FIN DU TOME QUATORZIÈME.



Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1863

CINQUIÈME ANNÉE. — TOME QUATORZIÈME

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DE LA TABLE DU TOME QUATORZIÈME.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

